

N. S. a. IX. n. 1-2

GENNAIO-DICEMBRE 1956

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA

BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1956

SOMMARIO DELL'ANNATA 1956

STUDI E SAGGI

LEONARDI FARAGO, MAGDA. Verità e bellezza in Keats e Shelley	Pag.	17
SANTANGELO, SALVATORE. Sulla scoperta di un dialogo nel codice vaticano latino 3793	»	1
WEISS, WALTER. Zu den italienischen Uebersetzungen der Faustdichtung Goethes	»	40

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

NATALI, GIULIO. Il mio testamento letterario	»	78
--	---	----

NOTE E DISCUSSIONI

ANASTASI, ROSARIO. Νεώτερον ὄντα	»	101
DONZELLI, GIUSEPPINA. Ad Diogenem Laertium, VI, 30	»	104
VALVO, MARIA. Considerazioni su Manilio e l'ermetismo	»	108
CATAUDELLA, QUINTINO. Rassegna di studi di filologia classica	»	118
RECENSIONI	»	132

SULLA SCOPERTA DI UN DIALOGO
NEL CODICE VATICANO LATINO 3793

Quando Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti pubblicarono il secondo volume delle *Antiche rime volgari*, in cima alla poesia n. CIII, che comincia *Kosì afino ad amarvi*, annotarono: « Inedita ed anonima; di quasi disperata intelligenza salvo alcuni versi, come quelli della strofa IV »¹. La poesia non è propriamente anonima, perchè una « mano antica, diversa, a quanto sembra, da quella del solito postillatore » del codice, l'attribuì a un « Jacopo »². E' però veramente difficile. Gli editori si limitarono a far tronche parecchie parole piane, per la misura del verso, e ad apportare al v. 4 una facile correzione, *guardaui in guardarvi* per la rima.

Il Casini nelle sue *Annotazioni critiche* poste in fondo al V volume delle *Antiche rime volgari*³, affermò di avere capito la poesia, senza darne la prova; ne sistemò bene però lo schema metrico, e fece un emendamento felice al v. 14: *alanguire in à non guare*.

Il Langley nella sua diligente ma infelice edizione delle poesie di Giacomo da Lentini la stampò fra le « poco probabilmente autentiche »⁴, perchè, secondo lui, l'annotatore si riferiva probabilmente a Giacomo da Lentini; mostrò, sì, di capirci qualcosa, ma non vide la necessità di altri emendamenti, e la poesia rimase anche a lui in gran parte oscura⁵.

Ma alcuni anni or sono il prof. Luigi Di Benedetto credette di averla pienamente chiarita, apportandovi qualcosa come venticinque emendamenti, scoprendovi un dialogo fra il poeta e la

¹ Bologna, 1881, pag. 8.

² Si veda l'edizione diplomatica del *Libro de varie romanze volgare*, ed. Egidio, Roma, 1908, pag. 94.

³ Bologna, 1888, pag. 378.

⁴ Cambridge, 1915, pagg. 52 e 114.

⁵ Non capisco, fra l'altro, come non abbia accettato lo schema metrico del Casini, e sia incorso in un grave errore per l'ultimo verso.

amata, della quale ci sa dire anche il nome, Potenza ⁶, e infine attribuendo con sicurezza il componimento a Giacomo da Lentini ⁷. Le scoperte non finiscono qui: perchè il Di Benedetto va oltre, e attribuisce a Giacomo da Lentini anche le poesie di Giacomino Pugliese e perfino il contrasto di Cielo d'Alcamo, unificando così i tre, anzi i quattro poeti.

Non mi sarei occupato di queste piacevolezze, se il Di Benedetto non avesse trovato un critico benevolo, anzi un ammiratore, in Ruggero M. Ruggieri, il quale, pur esprimendo qualche dubbio sulle « identificazioni sensazionali », ammette senz'altro il dialogo nella poesia che qui interessa ⁸. Ma non è di accordo nella distribuzione dei versi fra i due collocutori, il che importa una diversa interpretazione di tutta la poesia e compromette lo stesso dialogo. Il Ruggieri non ha bisogno di tutti i venticinque emendamenti dell'altro, e si contenta solo di quindici, ma condivide i più audaci, cioè quelli che trasformano la prima persona in seconda o viceversa; (v. 5 *vi* in *mi*; v. 7 *bagnandomi* in *bagnandovi*), o il maschile in femminile (v. 21 *amato* in *amata*); e aggiunge di suo al v. 34 *co* (= *c'ò*) in *c'a'* (= *c'ài*). Su questi emendamenti, tutti arbitrari, è fondato il dialogo; e io mi propongo di dimostrare che non esiste.

* * *

Avevo scritto la superiore introduzione alla mia edizione della poesia, quando ho visto che le cose si sono complicate, per l'intervento di un altro critico, Leo Spitzer ⁹. Il quale, esaminando l'« interpretazione coerente » del Ruggieri, in gran parte consente, e implicitamente accetta quasi tutti gli emendamen-

⁶ Veramente il ms. dice *spotenza*.

⁷ *Da Giacomo da Lentino a Francesco Petrarca*, Napoli, Editrice Libreria Astrea (1949), pagg. 11 e 81.

⁸ *Il componimento anonimo « Così afino ad amarvi » del Cod. Vat. 3793, n. 103*, in « Studi medievali », XVI, 1951, pag. 322: « Abbiamo ammirato l'abilità e l'ingegnosità con cui il Di B. addita e sfrutta indizi e coincidenze, ma francamente, etc... Ciò non vuol dire, s'intende, che noi rigettiamo a priori quel metodo d'indagine, o che disconosciamo taluni aspetti positivi o convincenti che esso presenta nelle pagine del Di B.: affermiamo solo che esso dovrà esser corroborato — e speriamo che lo possa — da altri più probanti rincalzi ». Pag. 323: « alla identificazione del dialogo è giunto il Di B., e gliene va riconosciuto merito »

⁹ *Sul componimento anonimo « Così afino ad amarvi »*, in « Cultura neolatina », XIV, 195 sgg..

ti da questo proposti; fa eccezione solo per due: al v. 34 lascia *c'ò*, e al v. 40 *mi*, dagli altri corretto in *omo*; in compenso ne aggiunge uno, v. 23 *spotenza* in *strapotenza*¹⁰, e dubitosamente ne propone un altro al v. 43, *follagio* in *fallagio*. Ma la vera complicazione è un'altra: lo Spitzer, specialista nel cercare nuovi problemi, accetta sì il dialogo fra il poeta e la donna, ma ad un certo punto escogita la « raffinatezza di un dialogo dentro il dialogo », vale a dire che il poeta « in presenza della dama, a mezza voce, come fra se stesso » pronunzierebbe i primi sei versi della strofe IV. Niente di meno.

Lo Spitzer riconosce, come il Ruggieri, che « al Di Benedetto spetta il merito di avere scoperto la forma di dialogo fra poeta e madonna ». Magra condiscendenza, se poi la scoperta gliel'hanno, si può dire, ricoperta, visto che nè l'uno nè l'altro condivide la distribuzione che quegli fa dei versi ai due interlocutori, e non accettano molti dei suoi emendamenti e la maggior parte delle sue interpretazioni.

Quanto al Ruggieri, replica allo Spitzer¹¹, e pur mantenendo la propria opinione per la strofe III, dichiara che dalla sua risposta « è ben lungi non dico soltanto il tono, ma anche l'intenzione della replica polemica »; conclude poi le obiezioni per la strofe IV così: « Tutti questi dubbi m'inducono ad una sospensione di giudizio nei riguardi delle ipotesi dello Spitzer, che pure, per altri motivi, mi attraggono non poco ».

Evidentemente il buon Ruggieri è stato molto impressionato dall'intervento di un critico che gode grande rinomanza nel vecchio e nel nuovo mondo, e sa trattare di qualsiasi argomento, e scrive in tutte le lingue. Ma non s'impressionò menomamente quando nel '52 io lo rimproverai — gliene domando scusa ancora una volta — per avere preso sul serio il Di Benedetto e il dialogo.

E' quasi obbligatorio dunque che io esponga la mia opinione, con la fiducia di ristabilire la verità. Avverto però che non pretendo di aver superato tutte le difficoltà, perchè la poesia è difficile, e ha bisogno di alcuni emendamenti, non però dei venticinque del Di Benedetto, e neanche dei quindici del Ruggieri, e dello Spitzer. Essi sono stati costretti a forzare il testo, che

¹⁰ Anche per lui torna nel nulla la *Potenza* del Di Benedetto, che era il più forte argomento, la « prova sicura » della paternità del Notaro da Lentini.

¹¹ *Postilla*, nella stessa rivista, pag. 200.

dovevano piegare alle esigenze del dialogo. Per me il dialogo non c'è, e il testo può considerarsi sufficientemente ben conservato.

E' facile immaginare le cose peregrine che nel dialogo i due amanti sono costretti a dirsi, parlando un linguaggio non proprio: se ne vedrà qualcosa nelle note. Secondo la mia edizione, il poeta è forzatamente lontano dalla donna amata, perchè minacciato dal marito di lei, mentre essa ama il poeta, ma non può aiutarlo a venire a trovarla. L'amante si duole di ciò, ma a un certo punto risolve di osare, e avverte la donna che egli presto, eludendo la sorveglianza del geloso, andrà da lei con la precisa intenzione di possederla; e intanto si vanta che non gli mancherà l'abilità per tale audacia. La poesia nelle prime tre stanze è rivolta direttamente alla donna; nelle ultime due, quelle che contengono il preavviso del convegno, il poeta si rivolge al *Lamento*, cioè alla sua stessa poesia, e fra l'altro gli raccomanda di saper preparare l'amata. Il poeta come dà del voi alla donna, dà del tu al *Lamento* ¹².

* * *

I A C O P O (?)

Ms. A (Vat. 3793) n. CIII, ediz. EGIDI cit.

Edizioni. — DC (*Antiche rime volgari*, cit., II, 8); C (CASINI, op. cit.); L (LANGLEY, op. cit.); DB (Di BENEDETTO, op. cit.); R (RUGGIERI, op. cit.); S (SPITZER, op. cit.).

Schema metrico: cinque strofe singolari 7a 7b 7c/ 7a 7b 7c// 7d 7d 7e 7e+5c; collegamento fra piedi e sirma con la rima c.

I Così afino ad amarvi
 com'auro a la fornace,
 c'afina pur ardendo.
 Senza veder guardarvi,
5 donna, già non vi piace

Varianti del ms. A (escluse quelle puramente grafiche): 4 uedere guardavi —

¹² Il Ruggieri afferma che nel suo dialogo « ella si rivolge all'uomo col tu, mentre egli la tratta sempre col voi ». La cosa sarebbe interessante, ma l'affermazione non è esatta: al v. 23 la donna dicendo *sua spotenza* par che dia del lei all'amante; e questi a sua volta al v. 28 dice *lasso, perch'ell'è data?*; e al v. 37 *andrò senza richiamo a lei*.

lo mio affannar piangendo;
 bagnandomi lo viso,
 pianger mi torna riso
 e d'ira mi discorda:
 10 la dolz'agua m'acorda — pianger ridendo.

II Molto mi riconforta
 che credo ca vi doglia
 che 'l geloso, à non guare,
 io vidi far la scorta,
 15 che del morir m'avoglia.
 Lasso! chè deo fare?
 c'Amor mi dona foco,
 dolor mi reca in gioco
 e sollazo, chè more
 20 vivendo lo mi' core — in ben amare.

III Amato son io forte
 d'amor senza podire.
 Farà sua spotenza
 chi poter à più forte?
 25 lingua non poria dire,
 per mia penitenza:
 « dolce amore, o amata »;
 lasso! perch'ell'è data?
 Mia speranza m'aluma,
 30 disiar mi cónsuma, — fisar m'agenzia.

IV Umilmente, Lamento,
 va e sali a castello,
 ove son le belleze:
 dille c'ò pensamento
 35 poter essere augello
 per veder suoe alteze;
 andrò, senza richiamo,
 a lei che tegno e bramo,
 com'astore a pernice:
 40 caldo e fred'omo dice — fare conteze.

6 affannare — 9 edira — 10 piangeridendo — 13 alanguire — 14 fare — 15 morire
 — 17 camore — 18 dolore — 22 damore s. podere — 24 che potera — 30 disiare,
 fisare. — 31 umile mente — 33 sono — 35 potere — 36 uedere — 38 allei —
 40 fredo mi.

V Per aver gioia intera
 del valor non temere:
 ad onta del follagio,
 del sol pigliarmi a spera,
 45 per forza il vo' tenere,
 non compia suo viaggio,
 c'afini nostro gioco.
 Convoglia, amorta foco;
 Amor pur acendendo;
 50 non pianger, vien ridendo — e sia saggio.

41 auere — 42 dellualore — 44 sole pigliare mispera — 46 compie — 49 amore — 50 piangere uiene.

Interpretazione. — I. Amandovi (ardentemente) mi raffino (divento più sincero), come fa l'oro che, ardendo nella fornace, si purifica. A pensare sempre a voi, o donna, senza vedervi, certo vi dispiace il mio dolore e il pianto; ma se io bagno il mio viso di lacrime, il pianto mi riesce a riso e mi distoglie dall'ira: le dolci (consolatrici) lacrime mi permettono di pianger ridendo.

II. Assai m'incoraggia il credere che a voi dolga che io, or non è molto, vidi il geloso (il marito) tendermi un agguato, il quale (come rete) mi avvolge di morte. Ahimè! che debbo fare? chè Amore (da un canto) mi infonde fuoco, (e dall'altro) mi cambia il dolore in viva allegrezza, sicchè il mio cuore, amando sinceramente, muore vivendo.

III. Io sono molto amato (da voi, ma) di un amore che non ha la possibilità (di attuarlo). Colui (il geloso) che ha maggior forza (di voi) attuerà la sua prepotenza? (in questo caso) non potrebbe più, per mia penitenza, la (mia) lingua dire (non potrò più dirvi personalmente): « o dolce amore, o amata ». Ma ahimè! perchè essa (la penitenza) mi viene inflitta? (Mentre però) la speranza mi brucia e il desiderio mi consuma, mi piace fidare (nell'azione che mi propongo, e osare).

IV. Va umilmente, o mio Lamento, lassù nel castello, ove son le bellezze di lei: dille che penso di diventare uccello, per andare a veder lei che sta in alto; ci andrò senza invito, perchè la considero mia e la desidero, facendo come il falco con la pernice: si dice che le sofferenze producono accortezza (aguzzano l'ingegno).

V. Non temere circa la (mia) abilità, onde io abbia gioia in-

tera di lei: sebbene (possa parere) follia aggrapparmi alla spera del sole, lo voglio a forza fermare (perchè) non compia il suo viaggio (non arrivi al tramonto), in modo che possa condursi a fine il nostro spasso. Tu (intanto) copri, attutisci (esternamente) il (mio) fuoco, pur mentre Amore (internamente) lo ravviva; non piangere, (anzi) presentati (o mostrati) contento, e sappi diportarti.

* * *

Note. - La poesia non si può considerare anonima, come vogliono R e S. Un Jacopo, indicato nel ms., sia pure da mano diversa dal compilatore del codice, ma antica, è, sino a prova contraria, l'autore. Non per questo si deve pensare a Jacopo da Lentini, come DB; anzi io credo che non si possa: non tanto per lo stile oscuro, come pensava L, o per il realismo della poesia; ma soprattutto perchè i vv. 13, 15, 42, 43, 44 e 45, ritradotti in siciliano, risulterebbero ipermetri a causa dell'articolo o del pronome (*lu, de lu*). Del resto si conoscono altri rimatori di nome Jacopo, meridionali e toscani; e si potrebbe pensare a uno di essi, ma non è il caso d'insistere.

I. - V. 4, *senza veder(e) guardarvi*, oltre la correzione della rima, fatta da DC, non ha bisogno di altri emendamenti, giacchè *guardare* ha qui il significato di « pensare attendendo », o semplicemente « pensare »¹³. Poichè questa accezione specifica non è stata riconosciuta, DB, R leggono *san veder e guardarvi*, ma *san* non è giustificato neanche da *sanza* dei vv. 22 e 37, come vorrebbe R; il quale è sicuro che *senza* è del copista e *sanza* del poeta; e se fosse il contrario? — V. 5, *mi* al posto di *vi* è correzione arbitraria di DB, R: il poeta dice che la dolorosa attesa da lontano non piace neanche alla donna: che non piaccia a lui è ovvio; anche al v. 12 dice *credo ca vi doglia...*, perchè è sicuro dell'amore di lei (v. 21 *Amato son io forte*). — V. 7. Anche qui *bagnandomi* diventa in DB, R *bagnandovi*: il poeta piangerebbe sulla faccia di lei! DB annota (e R consente): « se piango e vi bagno il viso nel baciarmi, il pianto mi

¹³ Se ne hanno esempi transitivi, intransitivi e riflessivi. Pier delle Vigne (*Amore in cui disio*), v. 3 *guardomi infin che vegna la speranza*; v. 29 *guardo tempo che mi sia a piacimento*. Giacomino Pugliese (*Donna di voi*), v. 13 *doveresti guardare stagione*. Cielo d'Alcamo, v. 20 *consiglio che ti guardi a la partuta*. Panfilo (*Crestomazia*² del MONACI), 69, 99: *la mea mente e la mea voluntade varda solamente ad ella*. Numerosi esempi in Dante, nel senso di « badare, fare attenzione, considerare ».

si converte in riso »: lo credo bene! Qui DB cita la chiusa della canzone del Notaro *Amando lungiamente* e aggiunge: « da notare che nei due passi il pianto è del poeta, il viso della donna ». Niente affatto: in G. da Lentini il poeta immagina che pianga la donna bagnandosi il viso. — V. 8. Leggo, come nel ms., *torna riso* (così anche L); potrebbe stare *torna a* di DB, o *torn'a* di R; non però *torna 'n* di DC. — V. 9. Tutti gli editori leggono *ed ira mi discorda*; L non spiega; DB dice: « il dolore mi si parte dal cuore »; ma *discorda*, intransitivo, può avere questo significato? R spiega dapprima « l'interno cruccio svanisce », ma più giù parla di un « disaccordo interno », che io non afferro. Io leggo *e d'ira mi discorda* (ms. *edira*), « mi distrae, mi allontana dall'ira », soggetto *pianger*, che è lo stesso soggetto, con altre parole, di *acorda* del verso seguente. Anche R aveva pensato a *e d'ira mi d.*, che sarebbe per lui costruzione impersonale (?), ma ci ha rinunciato.

V. 10. Ora incomincian le dolenti note, perchè questo è il primo verso che DB, R assegnano alla donna. Per il testo rilevo anzitutto che *n'acorda* di DC è cattiva lettura, perchè « la prima asta della *m* è appena visibile » (ECIDI). DB legge *la dolz'agua ma' cor dà*, e spiega: « non viene dal cuore il tuo pianto »; e perchè allora le lacrime le sembrano dolci? D'altra parte, se la donna non crede alla sincerità di quel pianto, perchè suggerisce all'amante (nel testo di DB): *piangi ridendo*? Vuol dire che ci crederebbe, se egli piangesse ridendo? E infine come mai essa dirà al v. 21 (sempre nel testo di DB) *amata son io forte*? Buio pesto. R, più cauto, legge, come L, *m'acorda*, che per lui significherebbe « mi rende benevola »: sia pure, ma neanche qui si capisce la dolcezza delle lacrime altrui. Tutti gli editori, anche DC, L, che non pensavano al dialogo, hanno diviso *piangeridendo* (così ha il ms., ma nessuno lo dice) in *piange ridendo*; ma nè DC, nè L si domandarono qual'è il soggetto di *piange*, ind. presente. Per DB, R è un imperativo, che la donna rivolge al poeta; e a scanso di equivoci DB corregge in *piangi*; ma anche ammesso l'imperativo, poichè per R il verso significa che la donna «esorta l'amante a mutare la tristezza in riso », essa ripeterebbe quello che il poeta stesso ha già detto al v. 8, e l'esortazione è fuori luogo. Secondo me la donna non c'entra per niente e l'imperativo neanche: basta un piccolo emendamento, *pianger ridendo*, giustificato dall'abitudine del copista di scempiare le doppie, e dal senso plausibile che ne

viene: il poeta dice: « il pianto dolce, balsamico, come mi allontana dall'ira, così mi permette (*m'acorda*) di pianger ridendo, vale a dire di sfogarmi e averne conforto ». Del resto, per il costruito si cfr. al v. 6 *affannar piangendo*, e ai vv. 19-20 *more vivendo*.

II. - V. 13, *à non guare*, giusta correzione di C, accettata da L, R, è cambiata da DB in *è n. g.*, non si capisce perchè. In ogni modo, per la seconda stanza siamo tutti d'accordo: parla il poeta. Ma che cosa dica al v. 15 non è chiaro. Poichè il geloso (il fidanzato per R, il marito per C, L, DB, S, e anche per me) al v. 14 fa *la scorta* al poeta (« ronda » DB, o « vigilanza » L, R), il v. 15 è coerente in DB, ma arbitrariamente corretto: *del morir mio vogli'à*; R invece corregge *me 'nvoglia* senza necessità, perchè, dato il significato che egli assegna al verbo, *m'avoglia* (così in DC, L) andrebbe benissimo lo stesso: L spiega « invoglia », e del resto *avvogliare* è anche registrato dai dizionari. Se non che non si capisce, e non lo capisce neanche R, come mai la « minacciosa sorveglianza » del fidanzato possa invogliare il poeta a morire. Per me *avoglia* non vien da VOLO, ma da VOLVO, e significa « avvolge », così come un verbo simile si ha al v. 48, *convoglia*, « copri »: oggi in siciliano si hanno *ammogghja* e *cummogghja*¹⁴. In sostanza l'azione del geloso è un'insidia (questo è il senso specifico di *scorta*), un agguato che egli tende al poeta, avvolgendolo nella rete e circondandolo di morte. Cadono così le astruserie psicologiche di R. — Per il resto della stanza consento nel costruito e nella punteggiatura di DB, R, che in DC, L sono sbagliati e incomprensibili. Ma per il senso sono lontano, non da DB che non spiega, bensì da R che pensa, senza risolversi, « o alle chiacchiere malevole e divertite della gente, o a qualche ingeneroso atteggiamento della donna ». Niente di tutto questo: il poeta dice letteralmente che Amore da un canto gl'infonde il fuoco della passione, e dall'altro gli muta il dolore in gioia per mezzo del pianto, onde il cuore muore e vive nello stesso tempo: concetti non rari nella lirica cortese.

III. - Qui ricominciano i guai; guai che i moderni critici si procurano volontariamente; perchè, mentre il poeta dice (v. 21) di essere *amato*, essi dicono no, *amata* è la donna, con una

¹⁴ *Nvoglia*, « copre » è in Giacomo da Lentini (*Maravigliosamente*, v. 31); *avvogliare* nel senso di « avvolgere » è registrato dei vocabolari.

correzione quanto mai audace; e lasciamo andare le strane conseguenze che nascono dall'attribuire alla donna i primi sei versi della stanza. Non c'è dubbio, secondo me, che nei primi due versi il poeta dice che la donna lo ama, ma *senza podire* (-ire per la rima), senza potere aiutare l'amante a venire da lei, probabilmente perchè chiusa nel castello, di cui al v. 32, dal marito geloso. — Per il resto ci sono delle non lievi difficoltà. I vv. 23-24 nella lezione del codice non hanno senso: e specialmente la parola *spotenza* ha dato luogo a discussioni. Lasciamo da parte che, secondo DB, nasconderebbe il nome della donna (*la Potenza*). R ritiene che non possa significare « strapotenza », come negli indici suggeriscono EGIDI e L, ma proprio il contrario, a causa del prefisso negativo s-; e qui ha torto, se crede che s- sia sempre negativo o privativo, giacchè sono infinite le parole italiane, antiche e moderne, in cui s- indica accrescimento, intensificazione, che era del resto una delle funzioni dell'ex- latino ¹⁵. Non è quindi il caso di correggere, con S, addirittura *strapotenza*, anche perchè la dieresi di *sua* è ammissibile, come ben dice R. E' piuttosto da rilevare che per R la *spotenza*, « fiacchezza », è qualità dell'amante, a cui la donna la rinfaccia direttamente in terza persona (*sua spotenza*); e mi par troppo. Quanto al v. 24, deve trovarcisi il soggetto di *farà* del v. 23. Leggere, con DC, L, R, *che potrà più forte* non dà senso, sebbene R tenti di spiegare: « ciò (la sua fiacchezza) farà sì che io debba essere preda del più forte », ove non è plausibile neanche il costrutto che egli ha visto nei vv. 23-24. Qui è opportuno accettare la correzione di DB, *chi poter à più forte*, non però il suo costrutto tendenzioso *farà sua la Potenza Chi poter à più forte*. Questa correzione è accettata anche da S, il quale spiega i due versi così: « il marito farà una delle sue strapotenze, se il poeta continua il suo amore forte, ma senza podire ». Ma non sembra irragionevole questo marito che fa soverchierie a un rivale così pacifico? e che farebbe, se quegli avesse podire? Siamo fuor di strada. Per me i versi sono in bocca al poeta e in forma interrogativa, e vedremo che si tratta propriamente di un'ipotesi: egli si domanda se chi ha più potere della donna, cioè il marito, riuscirà ad attuare la sua prepotenza, vale a dire a separare gli amanti: se fossero un'afferma-

¹⁵ Qualche esempio antico: *sbaldire*, *sbandire*, *scalzare*, *scampare*, *scorrere*, *sguardo*, *spavento*, *sturbare*, etc.

zione, non saprei inquadrarla nel contesto. — Difficili sono anche i seguenti versi 25-26, ma non si rimedia aggiungendo s'è in principio del v. 26, come fanno DB, R, S. DB spiega: « nessuno potrebbe dire quanto ciò mi faccia stare in pena ». S consente; non consente R, secondo cui s'è *per mia penitenza* significherebbe « se è a sconto dei miei peccati ». R si sforza di giustificare questa espressione come « ragionamento di capziosità tutta femminile ». Ma la base di questi sforzi critici è non solo il preconcetto che parli la donna, ma anche l'aggiunta di s'è, del tutto gratuita, anche perchè *mia* può essere, come *sua* del v. 23, bisillabo. Se coglie nel segno il mio interrogativo del v. 24, il poeta ora continua, prospettando — in forma condizionale, *saria* — la conseguenza di quell'ipotesi: egli sarebbe condannato a non poter più parlare con la donna, non le potrebbe più dire « *dolze amore, o amata* ». Pare che anche DC, L pensassero a qualcosa di simile, poichè posero due punti al v. 26; ma essi lessero anche ò al v. 27, ove tutti vediamo un vocativo; e, se intendo bene, il poeta direbbe che la sua lingua non potrebbe dire di avere amato il dolce amore: ma che significa? Se non che per DB, R, S l'amante riprenderebbe il suo discorso proprio con questi due vocativi, rivolti direttamente alla donna, dopo i quali si domanderebbe: « *lasso, perch'ell'è data?* ». Qui DC, L sopprimono una *l*, e leggono rispettivamente *lasso, perchè l'è data!* e *lasso! perchè l'è data?*; L spiega: « essa gli è data (al detestato marito) ». Non c'è ragione di non mantenere *ell'*. Ma a chi si riferisce *ell'è data?* DB risponde che si riferisce a *speranza* del verso seguente. Non convince, e non ha convinto R; ma questi erra quando cita una pretesa opinione del Casini, e fantastica quando spiega: « ahimè! perchè (la donna) è già promessa? ». Non dimentica R che il poeta parla con la donna in seconda persona, ma non si scoraggia per questo, perchè secondo lui « è un verso che, nell'azione mimata, immagineremmo profferito come a parte, con gesti di teatrale disperazione » (!). Meno male che S non accetta queste astruserie e si appiglia alla prolessi di DB e anzi per coerenza sopprime l'interrogativo che al v. 28 hanno posto DB, R. Ma secondo me l'interrogativo va lasciato, e *data* va riferito al precedente *penitenza*, la quale il poeta non sa perchè gli sia inflitta, credendo di non meritarsela. — I vv. 29-30 sono difficili a causa di quel *fisar*, che DB muta in *finar*, senza spiegarlo, mentre L, R e S vi vedono *fissare*, « guardare ». Sono tre semplici proposizioni, ma la terza è una banalità, « mi pia-

ce guardarla »: grazie tante! Peggio ancora se questa frase è detta, come vogliono i critici, direttamente all'amata. Arrischio qui una congettura che mi vien suggerita dai versi seguenti, ove il poeta dichiara, come vedremo, di volere rompere gli indugi e andare a trovare l'amata: *fisare* si potrebbe correggere in *fidare*, « aver fiducia, coraggio, osare », oppure si può considerare il riflesso del provenzale *fizar* ¹⁶. La seconda soluzione mi sembra preferibile, anche perchè *m'agenzia* è pure un provenzalismo. In ogni modo intendo che, giacchè la speranza lo brucia (*aluma* = accende) e il desiderio lo consuma, al poeta sorride l'idea di fidare, rischiare: è l'introduzione alle due stanze seguenti, nelle quali vedremo qualcosa di simile a un *gabbo* ^{16a}.

IV. - Questa stanza è in gran parte chiara, ma è stata malamente annebbiata. DC avevano capito almeno questo, che il poeta si rivolge alla sua poesia, come si vede dalla virgola che hanno fatto precedere e seguire a *lamento*; e così dice espressamente L: il lamento dovrebbe andare al castello, ov'è la donna, a comunicarle che il poeta tenterà di arrivare fino a lei ¹⁷. E invece no: DB ha integrato *e lamento*, senza spiegare; R a *lamento*, spiegando « supplichevolmente » (?). Mentre poi DB in questa stanza assegna alla donna solo l'ultimo verso (v. 40), R nei primi sei fa parlare la donna, negli ultimi quattro il poeta. Ma perchè la donna possa parlare di se stessa in terza persona, come vuole R, occorre ancora un ardito emendamento, *co* (= *c'ò* 1 pers.) in *c'à'* (= *c'ài* 2 pers.), cosa che neanche DB aveva osato fare, sebbene egli, senza necessità, stampi *dille co' pensament'ò*. Per giustificare le stranezze che così escono di bocca alla donna, R escogita delle sottigliezze psicologiche che io non riferirò, perchè ne ha fatto giustizia S; il quale rinunzia alle due suddette correzioni di R, e attribuisce senz'altro tutta la stanza al poeta. Siamo d'accordo; se non che egli, come si è visto sopra, non rinunzia al dialogo, e questi versi sarebbero un dialogo entro il dialogo; e fra l'altro, il poeta, mentre

¹⁶ La -z- intervocalica provenzale (= s sonora), che spesso i copisti trascrivano con -s-, in italiano si rifletteva con -s-: es. *plaser*, *chiasenza*, *auselli*, *adesar*, etc.

^{16a} Sono noti i gabbi con cui i baroni di Marsilio nella *Chanson de Roland* si vantano di sapere compiere audaci atti di valore; ricordo anche i gabbi assurdi di Carlo Magno e dei suoi paladini nel *Pelerinage*.

¹⁷ Il castello è metaforico, dice DB, ma R giustamente lo crede reale.

nei vv. 34-36 prospetta una « soluzione idillica », subito dopo prorompe nella « brutalità della conquista ». Gara di acrobatismi! — L'ultimo verso della stanza è difficile, sia per il testo, sia per il significato; ma poichè il poeta ha fatto un proposito ardito, mi par di vederci un modo proverbiale, che giustificerebbe teoricamente la sua risoluzione. Per ciò accetto l'emendamento di DB, R, *mi in omo*. S crede « violenta » la correzione; ma non è tale, se si utilizza la parola precedente: *fredo mo*, mal diviso, poteva dar luogo a *fredo mo*, e poi a *fredo mi*. Per il significato sono invece lontano da tutti. DB spiega: « si dice che il caldo d'amore e il freddo dell'azione (?) non vadano d'accordo »; R: « gli estremi si toccano », perchè *far conteze* egli spiega « andar d'accordo » (!); nella *Postilla* però, anche per *mi*, si accosta a S, il quale spiega: « la febbre dell'amore mi consiglia di far prodezze ». Sia pure per « prodezze », sebbene sia accezione molto rara; ma *caldo e freddo* può significare « febbre »? Per me *caldo e freddo* è un'endiadi che significa « sofferenze »¹⁸; *conteze*, da COGNITUS, vale « consapevolezza, accorgimento »; e insomma mi par di vedere qualcosa come il nostro proverbio « le tribolazioni aguzzano l'ingegno ». Se queste accezioni son plausibili, si potrebbe far buon viso anche alla lezione *mi dice* (non però chiusa fra due virgole, come in L), « la sofferenza mi consiglia (S) di essere accorto ». Ma preferisco *omo dice*, appropriato per un detto proverbiale.

V. - Parla la donna nei primi due versi secondo DB, R, S; il poeta in altri cinque per DB, in sette per R, S; alla donna DB assegna gli ultimi tre versi, soltanto l'ultimo R, S. I tre critici si fermano sull'enigmatico *valor* del v. 42, che L passa sotto silenzio; DB storpia il verso leggendo *del valor non temer'è* e spiega: « è proprio del valente il non temere ». Gli altri due discutono se il valore sia del fidanzato (R), e si tratterebbe « probabilmente del valore fisico (!) », o del poeta (S) che non dovrebbe *temere*, « esitare di esibire il suo valore ». Per me è il poeta, che vuole rassicurare indirettamente la donna di avere il *valore*, l'abilità necessaria per far quello di che si è vantato nella stanza precedente, cioè di andare dalla donna, malgrado ogni sorveglianza, *per aver gioia intera*. Per i vv. 43-47 siamo

¹⁸ Dante dice: *Inf.* III, 87, *nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo*; *Purg.* III, 31, *a sofferir tormenti e caldi e geli*; Orlando dice (*Chanson de Roland*, 1010): *Pur non seignor deit hom susfrir destreiz E endurer e granz chalz e granz freiz*.

tutti d'accordo: parla il poeta; e all'ingrosso anche il significato si afferra. Se non che DB fa una correzione oziosa, *follagio* in *fol sagio* che sarebbe il marito; *follagio* è chiaramente, anche per R, la stravaganza, io direi la *gabberia* di fermare il sole; ed è strano che R, S prendano sul serio la correzione di DB, e S pensi a *fallagio*; ma non insistono. Il significato di questi cinque versi, che pure con qualche lieve emendamento non sono difficili, non è stato afferrato nè da DB, nè da R; S non ci si ferma. Il primo non ha capito che si tratta della sfera del sole: al v. 44 legge *pigliarmi ò spera* e interpreta questo e i due versi seguenti così: « ho speranza di ottenere la fulgida bellezza della mia donna finchè non tramonti », e questo, detto alla donna stessa! L'altro ha visto che il poeta vuol fermare il sole, ma non ha capito a che scopo; egli dice: « affinché questo (l'astro) prolunghi il giorno in sempre più sottili e provocanti schermaglie di amore tra essi due: in tal modo (vv. 48-49) il desiderio amoroso si placherà (!) e si accenderà al tempo stesso (!), per ricevere poi, col sopraggiungere della notte, il suo pieno appagamento, la sua *gioia intera* ». Ma è proprio la notte che il poeta vuole evitare, e l'ha capito anche S, se no, che bisogno c'era di fermare il sole? per continuare a chiacchierare e rimandare indefinitamente la *gioia intera*? E' ovvio che il tramonto è l'ora in cui rientra il geloso, il marito; R da questo orecchio non ci sente, egli che pensa al fidanzato; ma anche S gli ha opposto che di fidanzato qui non si può parlare. Perchè poi ne venga un testo corretto e plausibile, occorre emendare *pigliare mispera* e *compie*, e dare il giusto significato a *afini*. La prima espressione non dà senso, neanche letta *pigliar mi spera*, come legge L, che pure pensa al sole. Abbiamo visto l'errata spiegazione di DB; quanto alla sua integrazione, R l'accetta, pur leggendo *pigliar m'ò spera*, che interpreta come perifrasi di futuro. Ma nè il costruito mi persuade, nè il significato di *spera* « raggio »; e io penso a una soluzione più semplice: *pigliar(e)mi* si integra bene con la proposizione *a*; *pigliarmi a spera* significa « appigliarmi, aggrapparmi alla sfera del sole »: ciò affinché esso, il sole, non *compia* (così corregge anche DB *compie* del ms.) *suo viaggio*; il congiuntivo finale è necessario perchè coordinato all'altro congiuntivo finale del verso seguente, *c'afini*. Quest'ultima espressione (è superflua la correzione *e afini* di DB, R), che DB non spiega, R certo non l'ha capita, perchè la base del verbo non è FINUS, come ai vv. 1 e 3, bensì FINIS: lo aveva visto bene

L, ma non gli hanno dato retta: il sole dovrebbe fermarsi, perchè gli amanti abbiano, prima della notte, prima cioè che torni il geloso, il tempo di *finire*, compiere il loro *gioco*. Il v. 48 credo che non sia stato inteso da nessuno, neppure da DC, L, che leggono *con voglia* « con buona volontà »?); nè si capisce che costruito vi abbiano visto. Quanto agli editori recenti, i vv. 48-50 DB li assegna tutti alla donna; fermiamoci ai primi due che egli stampa così: *Convoglia amorta foco D'amor, pur accendendo*; e spiega: « la cenere (?) attutisce il fuoco ma non lo spegne »: chi ci capisce è buono. Per R invece nei vv. 48-49 continua a parlare il poeta, per rilevare, come si è visto sopra, i benefici (?) della fermata del sole; e anche il costruito lascia a desiderare: *con' (= come?) voglia*, (così anche) *foco amorta*, etc. Per me, ripeto, parla sì il poeta, ma rivolto al *Lamento*, a cui consiglia, con due imperativi: *convoglia* « copri »¹⁹ e *amorta* « attutisci » il mio fuoco, esternamente, pur mentre Amore m'infiama dentro »: è ancora il concetto del v. 17; ciò deve fare il *Lamento* nel presentarsi alla donna, vedremo subito perchè. — Ma anche il v. 50, sul cui testo non c'è discussione, e che DB, R, S assegnano alla donna, è in bocca del poeta e rivolto al *Lamento*. Riconosco che può sviare quel *vien*, la cui accezione più comune importa movimento verso chi parla; e si può, a prima vista, pensare a un « vieni da me »²⁰. Ma non bisogna dimenticare che non solo in latino, ma nella lingua italiana *venire* fu spesso usato nel senso generico di « giungere », cioè in luogo lontano da chi parla e da chi ascolta²¹: nel caso nostro, *vien ridendo* significa « giungi, presentati contento ». Non escludo, se anche non la preferisco, un'altra soluzione: *venire* con un gerundio fu ed è usato per indicare azione continua-

¹⁹ Vedi la nota al v. 15.

²⁰ E' strano che sia stato sviato anche L, il quale, limitando il commiato alla strofe IV, crede che nella V il poeta si rivolga alla donna, supplicandola di venire all'appuntamento con gioia e con discrezione; ma come si può riferire *sagio* alla donna?

²¹ Giacomo da Lentini (?), *Dolce cominciamento*, v. 38 *unqua non vegna a magio*. Novellino: *Carlo Magno venne a morte*. Molti esempi in Dante: *Inf.* I, 119, 126; II, 92; V, 26, 28; VI, 65; XVII, 58; XXXIII, 67; *Purg.*, V, 119; VII, 38; XV, 69; *Par.*, XXXI, 38; XXXII, 82, etc. Molti altri esempi, e in dialetti vari, si posson trovare nella *Crestomazia*² del MONACI: 10, 1, 10; 26, 61; 65, 248; 70, 35; 75, 23; 138, 19; 145, 69, 224; 159, 2, 25; 173, 102; 174, 46. Di quest'uso non tengono conto, per es., quei commentatori del Petrarca che credono composto a Roma il son. *Movesi il vecchierel*, perchè *viene a Roma* intendono nell'accezione più generale.

ta²²: *vien ridendo* varrebbe « ridi pure, mostrati contento ». In ogni caso, si tenga presente che il poeta anche nella prima stanza ha parlato del suo pianto, il quale dispiace all'amata, ma a lui *torna riso*, gli è di consolazione. Se il verso invece fosse in bocca alla donna, non si capirebbe *non pianger* detto all'amante che, secondo R, « ha vinto l'avvilente complesso d'inferiorità che lo tormentava, e, nella gioiosa sicurezza di sè e dei sentimenti di colei che gli parla, trasforma la sua replica in un'allegria sfida al pericoloso custode »; all'amante, dico, che secondo S, « è diventato un eroe ». E che cosa significherà la raccomandazione *sia saggio*, se la donna ha già promesso allo amante la *gioia intera*? Gli raccomanda la prudenza, come crede S? Non pare che R sia di questa opinione; ed ogni modo, si rendono conto questi critici che l'amante, secondo loro, stava accanto all'amata, dalla quale era stato incoraggiato anche troppo? e che essi potevano risolvere la cosa *sur le champ*, senza pericolo, anzichè nel castello di lei, « sfidando il pericoloso custode »? Per me, il Lamento deve essere *saggio*, « accorto » nel preparare la donna a ricevere il poeta, assicurandola che egli — a parte le esagerazioni del *gabbo* — ha sufficiente *valore*, « abilità » per l'ardita impresa, e che sarà abbastanza calmo per dominare la propria passione, la quale insomma non lo trascinerà a un qualche passo falso che, data la sorveglianza del marito, sarebbe fatale.

Che cosa rimane delle stiracchiature che, con impegno degno di miglior causa, sono state spremute per sostenere una tesi sbagliata? E a che è servita la « sensibilità estetica » di R, alla quale egli assicura di avere « intonato il suo commento »?

La critica dei testi è cosa difficile. Spero che nessuno tornerà a parlare di dialogo. Ma mi auguro anche che, come io ho utilizzato qualche apporto dei critici precedenti, altri voglia collaborare per migliorare eventualmente il testo, o chiarire qualche espressione particolare di questa bella lirica del sec. XIII, la quale, tra l'altro, mette in luce l'aspetto realistico dell'amore cortese.

SALVATORE SANTANGELO

²² Oggi è comune per es. *venir dicendo, insegnando*, etc.; ma anche in antico se ne trovano esempi: *Memoriali bolognesi* in *Crestomazia* cit., 116, XI, 27, *una balata vigniano cantando*; Dante, *Purg.* VI, 126; XXII, 82; XXIX, 122; *Par.* XXIII, 18.

VERITÀ E BELLEZZA IN KEATS E SHELLEY

Uno degli aspetti più tipici del Romanticismo è la valorizzazione della Bellezza come centro della creazione poetica. Nella letteratura inglese, i due poeti romantici che maggiormente hanno « vissuto » la suggestione della Bellezza nella loro vita ed arte, sono indubbiamente Shelley e Keats. Ma se ciò può considerarsi un punto di contatto tra i due poeti, più ancora mette in luce la grande differenza tra i loro temperamenti e tra la loro arte poetica.

La parola « Beauty » negli scritti di Keats appare con grande frequenza quasi come un *leit motif*, e soprattutto nei passi che sono maggiormente citati. Ma ciò non significa che l'interpretazione del suo sogno di Bellezza sia più facile che in Shelley. A volte la troviamo sola ¹, oppure associata alla parola « truth » ² oppure identificata a questa parola ³. Intanto, pro-

¹ Una accurata indagine sul linguaggio di Keats è stata svolta da NEVELL F. FORD, (*The Prefigurative Imagination of John Keats. A Study of the Beauty-Truth Identification and its Implications*. Stanford University Press. 1951 p. 161-165) limitatamente alle espressioni *Truth, Ethereal, Empireal, Sensation, Spiritual, Speculation, Abstract, Imagination, Fancy*. La parola « Bellezza » la troviamo isolata nei seguenti passi:

« A thing of Beauty is a joy for ever » (Endimion I. 1)

« I was led into these thoughts by the beauty of the morning ». (Lettera n. 48 a John Hamilton Reynolds, 1818, in *Letters of John Keats, selected by FREDERIC PAGE*, Orford University Press. 1954, p. 80).

« The Beautiful — the poetical in all things » (lettera n. 28 op. cit. p. 42).

« Some shapes of Beauty moves away the pall from our dark spirits » (Endymion I. 13-14).

« It dwells with Beauty, Beauty that must die » (Ode on Malinchoy v. 21).

² « What imagination seizes as beauty must be truth » (lettera n. 31 op. cit. p. 48).

« I never can feel certain of any truth but from a clear perception of its beauty » (lettera n. 90 op. cit. p. 191).

« The excellence of every art is intensity, capable of making all disagreeables evaporate from their being in close relationship with Beauty and Truth » (lettera n. 32 op. cit. p. 52).

³ « Beauty is Truth, Truth is Beauty — that is all

« Ye know on earth, and all ye need to know » (Ode to a Grecian Urn v. V. 9-10).

prio nell'interpretazione di questa parola, e più ancora nel binomio in cui Verità e Bellezza s'identificano, c'è la chiave non solo della concezione della Bellezza in Keats, ma di tutta la sua poesia. Per tale indagine è di grande aiuto lo studio delle lettere ⁴ in cui Keats confessa le sue aspirazioni e rivela il travaglio dei suoi pensieri intimi. Ma nella loro semplicità apparente di confessioni, queste stesse lettere non hanno sempre un chiaro significato, sia perchè Keats attribuisce spesso ai vocaboli un significato assolutamente personale, sia perchè raramente sono usati intenzionalmente, ma più spesso scaturiscono da un impulso, da un'atmosfera di ebbrezza e si sostanziano nella stessa creazione poetica. Ma comunque allargano i nostri orizzonti e forniscono molti elementi preziosi per l'indagine critica.

Come nostro punto di partenza conviene affrontare il binomio « Beauty is Truth, Truth is Beauty », che in quella forma esplicita appare una sola volta in tutte le opere di Keats, cioè nell'*Ode to a Grecian Urn*. Le critiche su questo preciso punto ⁵ sono state molto divergenti ma di recente uno studioso americano ⁶ sembra portare un nuovo contributo a questo problema. Secondo il Ford, la parola Verità (usata in abbondan-

⁴ La più nota edizione delle lettere di Keats è quella a cura di M. B. FORMAN (*The letters of John Keats*, Oxford University Press, 1935) ripubblicata il 1952. L'edizione più recente è quella cit. a cura di F. PACE con lievi correzioni e addizioni alle precedenti edizioni. Circa la loro importanza è stato addirittura dichiarato: « Solo leggendo le sue lettere si vede ciò che realmente egli volle dire » (WILLIAM PATTON KER, *John Keats* in « Prospettive della Letteratura inglese », a cura di M. Praz, Bompiani, Milano, 1947 p. 585).

⁵ È virtualmente impossibile una rassegna completa dei giudizi formulati sull'argomento.

« Actually — secondo Sir Quiller Couch — an uneducated conclusion albeit pardonable in one so young » (cfr. JOHN MIDDLETON MURRY, *The Mystery of Keats*, Peter Nevil Limited, London, 1949, p. 162).

« Either I fail to understand it — dice T. S. Eliot — or that it is a statement which is not true » (cfr. J. M. Murry op. cit. p. 163).

« For myself — dice il Garrod — let me say frankly that I have never so much admired as I should, that is to say, as other persons do, the famous lines from the Ode to a Gracia, Urn... Whether this is to have a theory of truth or rather neither to have one nor to want one, I am not sure » (GARROD, in *Keats*, Oxford, Clarendon Press, 1939, p. 33).

⁶ NEWELL F. FORD, op. cit.

za da Keats)⁷, va esaminata per prima. A suo giudizio, Verità ha due significati in Keats: « una verità » che è un giudizio e « la Verità » che è visione⁸. Il Ford chiama la prima Verità « non prefigurativa » e la seconda Verità « prefigurativa »⁹.

La verità prefigurativa è una visione che s'identifica con la Bellezza. Essendo tessuto tutto il mondo poetico di Keats di immagini, anzicchè di concetti, questa visione è attinta dal poeta attraverso un tramite sensoriale: l'immagine della Bellezza, che viene appunto percepita come Verità, come la Verità. L'immagine prefigurativa, si concreta quindi nella identificazione dei due concetti: esprime la Verità simbolizzata nella Bellezza, la Verità intesa mediante la Bellezza. L'immaginazione « non prefigurativa » esprime invece l'altra Verità quella relativa dei giudizi, che non è attinta mediante la Bellezza e che è *una* verità, non la Verità — è solo un giudizio comparativo empiricamente concepito che mette in relazione fra loro le cose.¹⁰ La concezione della Verità in Keats fa dunque della Verità stessa una visione, una visione estetica. Esaminando allora in questa nuova luce il significato che la parola Bellezza di volta in volta assume nei vari contesti, comprese le Lettere, essa si presenta meno enigmatica.

Il dibattuto binomio acquista un suo peculiare significato che non solo è ermeneutico della concezione keatsiana, ma nel contempo si armonizza e si chiarisce, pur differenziandosene, dagli altri contesti in cui la Bellezza è associata o no alla Verità. Ed è appena il caso di puntualizzare che identificazione ed associazione dei due termini, come è ovvio, sono due cose ben diverse. L'identificazione tra i due termini appare esplicita so-

⁷ *Ibidem*, p. 20. *Truth* non associata alla parola *Beauty*, la troviamo nei seguenti passi:

« I have not one idea of the truth of any of my speculations » (lettera n. 53 op. cit. p. 85).

« And yet such a fate can only befall those who delight in sensations rather hunger, as you do after truth » (lettera n. 32 op. cit. p. 51).

« For the same reason that an eagle is not as fine a thing as a truth » (lettera 123 op. cit. p. 231).

« Dike will never come at a truth as long as he lives; because he is always trying at it » (lettera n. 156 p. 327).

⁸ *Ibidem*, p. 19.

⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, p. 150.

lo nell'Ode all'Urna Greca. Negli altri casi troviamo solo associazione fra i due concetti, come quando, ad esempio, afferma che:

« What imagination seizes as beauty must be truth »

Questa enunciazione è decisiva per cogliere la genesi e l'evoluzione dell'ideale estetico keatsiano ed è ancora più significativa se rinserita nel suo contesto ¹¹. La prima cosa da notarsi

¹¹ Lettera n. 31 op. cit. p. 48:

O I wish I was certain of the end of all your troubles as that of your momentary start about the authenticity of the imagination I am certain of nothing but of the *holiness of the heart's affection and the truth of imagination*. — *what the imagination seizes as beauty must be truth* — whether it existed before or not — for I have the same idea of all our passions as of love they are all in their sublime, creative of essential beauty. In a word you may know my favourite speculation by my first book and the little song I sent last — which is a representation from the fancy of the probable mode of operating in these matters. The imagination may be compared to Adam's dream — he awoke and found it truth. I am the more zealous in this affair, because I have never yet been able to perceive how any thing can be known for truth by consecutive reasoning — and yet it must be. Can it be that even the greatest philosopher ever arrived at his goal without putting aside numerous objections. However it may be, O for a life of sensations rather than of thoughts! It is 'a vision in the form of youth' a shadow of reality to come — and this consideration has further convinced me for it has come as auxiliary to another favourite speculation of mine, that we shall enjoy ourselves here after by having what we called happiness on earth repeated in a finer tone and so repeated. And yet such a fate can only fall those who delight in sensation rather than hunger as you do after truth. Adam's dream will do here and seems to be a conviction that imagination and its empyreal reflection is the same as human life and its spiritual repetition. But as I was saying — the simple imaginative mind may have its rewards in the repetition if its own silent working coming continually on the spirit with a fine suddenness — to compare great things with small — have you never by being surprised with an old melody — in a delicious place — by a delicious voice, felt over again your very speculations and surmises at the time it first operated on your soul — do you not remember forming to yourself the singer's face more beautiful than it was possible and yet with the elevation of the moment you did not think so — even then you were mounted on the wings of imagination so high — that the prototype must be here after — that delicious face you will see. What a time! I am continually running away from the subject — sure this cannot be exactly the case with complex mind — one that is imaginative and at the same time careful of its fruits — who would exist partly on sensation partly on thought — to whom it is necessary that years should bring the philosophic mind — such as one I consider yours and therefore it is necessary to your eternal happiness that you not only drink this old wine of heaven, which I shall call the redemption of our most ethereal musing on earth; but also increase in knowledge and know all things... ».

è la parola « must ». Ciò che l'immaginazione afferra per Bellezza *deve* essere Verità. Ciò significa che la visione di Bellezza, nell'Ode, è una meta già raggiunta, non più un ideale: Verità è Bellezza e questo è tutto ciò che l'uomo sa sulla terra (da notare la limitazione « sulla terra ») e che deve sapere. Nella lettera invece vi è solo un orientamento, un atteggiamento dello spirito, non un dato di fatto, un convincimento assoluto. Si ricordi infatti che la lettera fu scritta a Bailey nel 1817, quando Keats aveva 22 anni e quando aveva appena deciso di abbandonare la sua professione di medico per votarsi all'arte, cioè quando egli era ancora alle prime esperienze poetiche. L'Ode invece fu scritta nel 1819, cioè due anni dopo.

Però questo atteggiamento è rivelatore non solo della sua vocazione poetica, ma anche del contenuto di essa. Vi è, in quella lettera, tutta una atmosfera di rapimento, di incantamento, vi è uno stato di grazia permeato di intuizioni « essenziali »: non una conquista razionale e cosciente dei concetti, ma una ebra prefigurazione di quei valori assoluti cui il suo spirito irresistibilmente tende. In tal senso quella lettera è piena di pura poesia, al pari dell'Ode. Quel « must » rivela all'interprete la progressiva adeguazione del Poeta verso la propria Verità, che è la Verità. E che questa sia la corretta interpretazione, è riconfermato dallo stesso Keats, quando a proposito dell'Endimione, confessa:

« ...when I wrote it was a regular stepping of the imagination
« towards truth » ¹²

e l'aggiunta della frase: « I set before me at once the gradations of happiness even like a pleasure thermometer » ¹³, illustra con un confronto questo avanzamento verso la Verità.

Ma la lettera no. 31 è interessante anche per la similitudine tra la visione prefigurativa e il sogno di Adamo nel *Paradise Lost* di Milton: *The imagination may be compared to Adam's truth - he awoke and found it truth*. Infatti, risulta

¹² Lettera n. 42 *op. cit.* p. 70.

¹³ *Ibidem*. Nota il Ford a questo riguardo che queste gradazioni sono quattro: « the pleasure derived from a rose leaf (and possibly other beauties of the natural world); the pleasure produced by music and its associations and the pleasure of friendship and of love. The criterion is evidently the degree of pleasure in any category, love being the « chief intensity. » (*op. cit.* p. 14).

che proprio in quel periodo egli leggeva Shakespeare, Spencer, Milton. Non vi è dubbio che il sogno di Adamo ¹⁴ (Adamo mentre è in colloquio con Dio s'addormenta e sogna: sogna una bella figura femminile che, svegliandosi, trova al suo fianco) ha molto in comune con il sogno di Endimione: Endimione durante il suo sogno abbraccia una donna bionda che scende dalla luna e la tiene abbracciata in estasi. Poi il sogno si dissolve, ma lascia tracce così forti nella sua anima, una felicità così intensa, che Endimione è convinto della sua veracità. Infatti dichiara che non è *merely slumberous phantasm* ¹⁵. Per provarlo dimostrerà come tutta la felicità può essere misurata mediante la sua intensità e che la felicità dell'amore è la più grande felicità possibile all'uomo:

« This earthly love has power to make
« men's being mortal, immortal ¹⁶.

Per entrambi, il sogno è un sogno d'amore, un sogno erotico; in ambedue c'è una ebbrezza dei sensi. Endimione è in *airy trance* ¹⁷, Adamo *abstract as in trance* ¹⁸. Anche nel sogno di Adamo c'è una gradazione di piaceri: Adamo confronta la sua felicità superiore con il godimento di livello inferiore (*taste, sight, smell, fruit, flower, melancholy of birds*) ¹⁹. Ciò che Milton chiama « *the sum of earthly bliss* » ²⁰ Keats chiama *the chief intensity* ²¹. La sola differenza tra il sogno d'amore di Endimione e di Adamo è che il sogno di Endimione non diventa immediata realtà, come per Adamo. Forse Keats voleva, per ragioni « tecniche », portare il vertice dell'emozione verso la fine dell'opera ²².

La Bellezza nella Verità e la Verità nella Bellezza, è, quindi, in questo: la Verità può essere attinta solo in un sogno (visione prefigurativa) materiato di Bellezza, il cui contenuto

¹⁴ J. MILTON, *Paradise Lost*, VIII, v. 449 ss.

¹⁵ *Endymion*, I. 771.

¹⁶ *Endymion*, I. 843-844.

¹⁷ *Endymion*, I. 585.

¹⁸ MILTON, *op. cit.* VIII. 462.

¹⁹ *Ibidem*, VIII. 527-528.

²⁰ *Ibidem*, VIII. 522.

²¹ *Endymion*.

²² FORD, *op cit.* p. 18

è la Bellezza, è nella immagine della Bellezza²³. Il delirio del Bello, è conquista dell'unica Verità, della Verità sulla terra. Giacchè l'uomo soltanto nella visione della Bellezza conosce il rapimento — non nella conoscenza delle cose belle. Il mondo dei sensi — e quindi dell'immaginazione — ed esso soltanto, conosce l'ebbrezza della visione nella quale è la prefigurazione di una assoluta Bellezza. E questa è quindi il veicolo ed il contenuto insieme della Verità, che è l'unica Verità conoscibile e conoscibile proprio e solo nella guisa irrazionale²⁴.

Questa interpretazione alla quale ci sembra di potere attingere con convincimento, è peraltro confortata dalla ulteriore indagine sui significati che la parola Bellezza assume in Keats quando è « associata » (non identificata) ad altre immagini.

Sono interessanti, più di ogni altro, i passi in cui si trova associata alle parole come *principle*, *abstract*, *essential*²⁵ perchè offrono altra materia di discussione, facendo adombrare la possibilità di una interpretazione filosofica.²⁶

²³ Il Vivante (LEONE VIVANTE, *La poesia inglese e il suo contributo alla conoscenza dello spirito*, Vallecchi, Firenze, 1947, p. 319) giudica che in Keats Verità stia a significare sia l'identificazione tra pensiero e realtà, sia l'intrinseca verità della realtà psichica. Perciò Verità s'identifica con la Bellezza questa essendo l'essenza del reale nel suo più profondo carattere intrinseco ed eterno. Cogliere la Bellezza significa cogliere l'essenza delle cose, cioè la Verità; e questa, nello stesso momento in cui si pone come verità è Bellezza.

²⁴ Giustamente, dalla generalità dei critici viene posto l'accento sul ruolo che l'immaginazione svolge nella concezione estetica e nella poesia di Keats. In certo senso, il mondo poetico di Keats è fatto di immagini, è conquistato mediante i sensi; anzi è proprio l'immagine della bellezza che viene percepita come verità. Va qui ricordato che in tutti i poeti romantici prevale l'immaginazione, ma in guisa diversa. Ad esempio anche Blake (che può essere annoverato tra i poeti romantici) è un poeta immaginativo, addirittura visionario. Ma quella del Blake è una visione spirituale, anche se suo tramite sono le immagini corporee; quella di Keats è più sensuale. In Coleridge poi, la spiritualità trascende in soprannaturalità. Cfr. OLIVERO, *L'Immaginazione poetica di Keats*, in *Saggi di letteratura inglese*, Bari, 1913.

²⁵ « The principle of Beauty » (lettera n. 60 *op. cit.* p. 102).

« The principle of Beauty in all things » (lettera n. 186, *op. cit.* p. 392).

« Love of Beauty in the Abstract » (lettera n. 90 p. 170).

« The mighty abstract idea I have of Beauty in all things » (lettera n. 94 p. 173).

« Essential Beauty » (lettera n. 31 p. 49).

²⁶ Fu MATHEW ARNOLD (in *Essay on Criticism*, London, 1888) il primo a voler vedere in Keats tendenze filosofiche e ad insistere nella sua convinzione che Keats non è « merely a sensuous poet » ma è anche 'intellectual and spiritual'. A questa interpretazione critica hanno aderito in diversa misura: SIDNEY COLVIN (*J. Keats*, New York, Charles Scribner's Sons, 1917); ERNEST DE SELINCOURT (*The Poems of*

Contro i critici di questo parere, sembra più ragionata la tesi di quelli che sostengono il contrario ²⁷. Keats non era un ragioniere, come egli stesso ebbe a confessare. Nella famosa lettera n. 31 ²⁸, dice:

« I am more zealous in this affair..... because I have never yet
« been able to perceive how anything can be known truth
« by consecutive reasoning ».

E più chiaramente ancora in un'altra lettera indirizzata a Bailey ²⁹:

« I must once for all tell you that I have not idea of the
« truth of any of my speculations. I shall never be a reasoner ».

Però le dichiarazioni di Keats stesso non sono una prova definitiva. Sono innegabili i suoi faticosi tentativi per inserirsi in una tematica propriamente filosofica. Ma questi, restano solo dei tentativi che nuocciono più che giovare all'arte di Keats. Non a torto può dire il Garrod ³⁰:

« That he barboured and over a period of some extension, the
« thought of such flight, is true enough. But precisely in thus
« vacillation between senses and mind, lies, not his
« strenght, but as I think his weakness ».

Accanto a Garrod, il Fairchild ³¹ rileva anche che:

« If spirituality implies a rising above the senses, Keats was
« not a spiritual man... Keats seldom, if ever worshipped
« spiritual beauty, so intensely that required quasi spiritual
« values in his mind ».

J. Keats, London, Methuen and Co.); ROBERT BRIDGES (*A critical introduction to Keats*, in *Collected Essays*, Papers, London Oxford University Press, 1929); WERNER BEYER, (*Keats and the Daemon King*, Oxford University Press, 1947).

²⁷ Cfr. G. W. KNIGHT, *The Bristlike Task, An Essay on Keats, The Starlit Dome*, London Oxford University Press, 1941; GARROD, *op. cit.*; HOXIE FAIRCHILD, *The Romantic Quest*, Columbia University Press, 1941; NEVELL F. FORD, *op. cit.*.

²⁸ Lettera n. 31 *op. cit.* p. 49.

²⁹ Lettera n. 53 *op. cit.* p. 85.

³⁰ GARROD, *op. cit.* p. 35. A pagina 61: « I think him the great poet he is only when the senses capture him, when he finds truth in beauty, that is to say, when he does not trouble to find truth at all ». Quindi il Garrod insiste sulla sensorialità di Keats come il contenuto più valido della sua poesia: ma se ciò è vero, non lo è del tutto in quanto ignora lo sforzo di Keats di cogliere nella Bellezza i valori assoluti.

³¹ FAIRCHILD, *op. cit.* p. 401.

Analogo concetto esprime W. Patton Ker (*op. cit.*) quando afferma che « la verità non è per lui ciò cui si arriva pensando alle cose. Egli non pensa al mondo reale; pensa in esso; il suo pensiero è vera vita ».

E il Murray ³² può ribadire:

« Abstract thinking, in the ordinary sense, was alien to Keats »

Ma oltre a ciò vale ricordare quanto già rilevato, e cioè che Keats non usa sempre i termini nel loro consueto significato per cui quelle espressioni che potrebbero avere sapore filosofico possono e debbono essere interpretate diversamente. Così *Essence* significa *things of beauty* perchè dice chiaro nell'*Endymion*, dopo aver elencato le cose belle (il sole, la luna, gli alberi, le foglie di rosa, i vecchi, canti, l'amicizia, l'amore) ³³:

« Nor do we feel merely *these essences*
« for one short time » ³⁴.

Così pure *abstract* sta per immaginativo, perchè l'astratto per Keats è solo una immagine; basta sostituire *abstract* con immaginazione perchè il significato appaia subito chiaro:

« The mighty abstract idea I have of Beauty in all things » ³⁵

suonerebbe, e con più senso:

« The mighty imagination I have..... »;

oppure:

« Love of Beauty in the abstract » ³⁶.

diventerebbe:

« Love of Beauty in the imagination »

Similmente la parola *principle* ed *essential* è una etichetta che serve a raccogliere in forma collettiva le diverse

³² J. M. MURRY, *op. cit.* p. 182. Per il Murry la Bellezza e la Verità ad essa legata, viene scoperta dal poeta in quanto si ama: e Bellezza e Verità allora coincidono. Si può amare qualcosa in quanto è bella: e Bellezza e Verità coincidono. In ogni caso quindi la Verità è tale in quanto è amata, in quanto è Bellezza. A tale tesi aderisce anche il PRAZ (*Urna greca*, in *Cronache letterarie anglo-sassoni*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1951, vol. I p. 83) ed essa si armonizza col concetto di « arte prefigurativa » elaborato dal Ford.

³³ *Endymion*, I. 13-24.

³⁴ *Endymion*, I. 25.

³⁵ Lettera n. 94 *op. cit.* p. 173.

³⁶ Lettera n. 90 *op. cit.* p. 169.

cose belle del mondo finito — esistenti o come oggetti di percezione o come immagini nella immaginazione ³⁷. Sicchè *principle of beauty, the principle of beauty in all things, essential Beauty* indicano le cose belle singole raccolte sotto la stessa etichetta.

Un'indagine particolare merita la parola *speculation*. Anche qui la causa principale dell'equivoco sta nell'uso inconsueto della parola stessa. Già nel suo uso, diciamo moderno, dobbiamo distinguere tra *speculate on* e *speculate about*; il primo è sinonimo di *to look on* (fare da spettatore) e il secondo di ragionare. Il Murry, che ampiamente ha discusso questo argomento, ritiene che *speculation* sia nella maggior parte dei casi equivalente a *contemplation* cioè a qualcosa di intermedio tra l'osservazione ed il ragionamento ³⁸. E da ciò la spiegazione « mistica » del problema. Cioè, se da un canto il Murry riconosce che l'*abstract thinking* è estraneo a Keats, dall'altro afferma che l'intensità dei suoi sentimenti trascende il mondo materiale. Ma certo la spiegazione del Murry, come avverte il Ford ³⁹, non è soddisfacente e le numerose contraddizioni rimangono. Infatti *speculation* può significare *half knowledge* ⁴⁰ *isolated verisimilitude* ⁴¹ *neighbour to truth* ⁴² *half seeing* ⁴³ o si identifica con la visione Verità-Bellezza: *My favourite speculation* ⁴⁴ o *everything and nothing* ⁴⁵. Per chiarire questa contraddizione, alcuni critici ⁴⁶ si sono orientati verso la formulazione della tesi di un essenziale ed insanabile relativismo in Keats. E questo è certo: in Keats nei momenti di rapimento tutto si risolve, la bellezza è Verità; ma quando il poeta non si trova in tale stato di grazia, scopre una moltitudine di « verità » e allora è pieno di contraddizioni. Persino la Verità non

³⁷ FORD, *op. cit.* p. 23.

³⁸ J. M. MURRAY, *op. cit.* p. 178-188.

³⁹ N. FORD, *op. cit.* p. 155.

⁴⁰ Lettera n. 32 *op. cit.* p. 53.

⁴¹ Lettera n. 32 *op. cit.* p. 53.

⁴² Lettera n. 48 *op. cit.* p. 81.

⁴³ Lettera n. 44 *op. cit.* p. 71.

⁴⁴ Lettera n. 31 *op. cit.* p. 49.

⁴⁵ Lettera n. 93 *op. cit.* p. 171.

⁴⁶ V. OREND-SCHMIDT, *John Keats' Schonheitsideal und Weltanschauung*, Marburg, G. Braun, 1929; H. N. FAIRCHILD, *op. cit.*

Il NEVELL FORD fa un elenco di tutti quei termini nelle lettere di Keats che sono ambigui, in un « *Supplementary evidence of relativism* », a p. 165 dell'*op. cit.*

è Bellezza nei momenti privi di rapimento. Infatti scrive al fratello George che la Verità appartiene alla filosofia mentre *erroneousness and grace* appartengono alla opezia. Se sostituisimo *grace* con *Beauty*, un solco incolmabile si aprirebbe tra Verità e Bellezza.

Questo « relativismo » consente di intendere meglio quella sensazione di inquietitudine ⁴⁷, di tristezza e a volte di angoscia, che scopriamo in talune espressioni poetiche di Keats: prime fra tutte, l'*Ode on Melancholy*. In quest'ode vi è una atmosfera del tutto particolare. Vive in essa un sentimento di pacata e serena tristezza. Forse il poeta preconizza la propria morte. Ma quello che qui più di ogni altra cosa colpisce è l'immagine della Bellezza non più eterna: non vi è l'alito di quella eterna passione che serpeggia nell'*Endymion* o l'eterno « adesso » dell'*Ode to Grecian Urn*. È accettato con serenità un fatto obiettivo: tutti e tutto, anche le cose belle « muoiono »: perchè così deve essere.

Abissale è il contrasto con l'esordio del primo libro dell'*Endymion* ⁴⁸.

« A thing of beauty is a joy for ever:
 « Its loveliness increases, it will never
 « Pass into nothingness, but still will keep
 « a bower quiet for us and a sleep
 « full of sweet dreams and health and quiet breathing »

Ma questo contrasto è solo apparente. Perchè nell'*Ode* è solo vissuta la mortalità *delle cose* e non anche il senso di vanità *delle cose belle*. La posizione interpretativa deve infatti distinguere i suoi due oggetti: l'uno che è l'identificazione della concezione estetica del poeta, l'altro che è l'avveramento di questa concezione nelle singole espressioni poetiche. E ciò significa questo: che, poeticamente, nell'*Ode on Melancholy* la Bellezza delle cose ispira sentimenti, intuizioni, visioni diverse che non nell'*Ode to Grecian Urn*. Ma tale constatazione nulla toglie alla qualificazione dell'ideale estetico che si è già identificato e non lo contraddice: ogni contraddizione per essere tale deve necessariamente essere attinente ad una posizione logica, speculativa.

⁴⁷ « There is discernible the tremor of a kind of very modern eagerness » nelle sue poesie dice il CASAMIAN (*A History of English Literature*, Dent, London, 1948, p. 1061).

⁴⁸ *Endymion*, I. 1.

Tutto al contrario, l'equazione Verità - Bellezza pone il tema sul piano dell'irrazionale, del rapimento visionario. E questo non sempre essendo possibile — perchè non sempre se ne realizzano le condizioni oggettive e soggettive — non toglie e non contraddice la possibilità di una ispirazione poetica che non riesca ad elevarsi ad una visione della Bellezza assoluta che per ciò stesso sia Verità. Peraltro il sentimento della Bellezza è vivo — con una suggestione tutta particolare, che anticipa meravigliosamente le espressioni del decadentissimo — nella stessa *Ode on Melancholy*. Bellezza, Gioia e Piacere albergano con la Malinconia: la Bellezza che muore, la Gioia fuggente, il Piacere che diventa amaro. E solo il poeta, può adorare la raffinata sofferenza che anche nella Malinconia lo fa partecipare alla Gioia e alla Bellezza ⁴⁹.

Vi è quindi il senso della fatalità, della caducità, che altro non esprime se non la condizione umana dell'interprete della Bellezza: dell'Uomo - Poeta. Questi, che solo può attingere la Verità nella Bellezza, deve tale conquista ad un attimo di suprema immaginazione. Ma tutto finisce con l'uomo stesso e le cose belle si annichiliscono in duplice senso: in se stesse e nell'uomo. Ma al di sopra di questa fragilità, il mondo sensoriale delle cose belle assolve la sua suprema funzione. Farà della Malinconia il momento di partecipazione con la Bellezza e con la Gioia, quando non riuscirà ad essere il veicolo della Verità. *I was led into these thoughts... by the beauty of the morning* ⁵⁰: e questi pensieri sono proprio la percezione della Verità eterna, come descritta nell'*Endymion*.

⁴⁹ « She dwells with Beauty — Beauty that must die;

« and Joy, whose hand is ever at his lips

« Bidding adieu and aching Pleasure nigh

« Turning to Poison while the bee-mouth sips

« Ay, in the very temple of delight

« Veil'd Melancholy has her sovran shrine

« Though seen of none save him whose strenuous tongue

« Can burst Joy's grape against his palate fine;

« His soul shall taste the sadness of her might,

« And be among her cloudy trophies hung ».

Ode on Melancholy, III. I-10.

⁵⁰ Lettera n. 48 *op. cit.* p. 80. In quella data, 19 febbraio 1818, Keats lavorava al tema centrale dell'Iperione: l'eterna Verità.

Il dubbio e l'angosciosa perplessità sulla caducità, denunciata dall'*Ode on Melancholy*, involgono di conseguenza un aspetto tutto particolare del problema: se cioè l'immaginazione, questo « vecchio vino del cielo »⁵¹ crei o meno l'eternità: Ma potrebbe risponderci, a serenità dell'anima keatsiana che la sua immaginazione ha veramente e poeticamente creato valori e verità eterni, che destano sempre invincibile eco nel cuore degli uomini. È per il creatore, per l'artefice di questo sublime miracolo, che la Verità attinta nella Bellezza può essere eterna solo nell'attimo in cui è attinta. Il poeta è mortale, ma non l'umanità. Questa è la rivincita. Onde lo scacco è solo apparente⁵².

* * *

Se tormentosa risulta l'identificazione nel concetto di Bellezza in Keats, nonostante l'apparente eloquenza dell'equazione tra Verità e Bellezza, altrettanto complessa risulta l'indagine nei confronti di Shelley, nonostante la dichiarata formulazione in termini di *Intellectual Beauty*. E nella concezione shelliana si addimostra il tormentoso dramma del poeta perchè al di là dell'interpretazione in chiave dei simboli del platonismo, la poesia di Shelley è pervasa dell'antinomia tra la fortemente sensibilità romantica⁵³ e l'esigenza interiore che vede nelle immagini terrestri solo una copia di un mondo che è trascendente, ma intellettualmente raggiungibile, e pur tuttavia sidereamente frigido, incapace di dare gioia ed ebbrezza⁵⁴.

⁵¹ Lettera n. 31 *op. cit.* p. 49.

⁵² Molto opportunamente è stato posto in evidenza dai critici un parallelo tra la poetica keatsiana e quella hoelderliana (G. WENSEL, *Hölderlin und Keats als Geistesverwandte Dichter*, Magdeburg, 1896; e da ultimo GILBERT HICHET, *The Classical Tradition*, Oxford Press, 1951, p. 378).

⁵³ Anche la poesia di Wordsworth è una disposizione essenzialmente platonica. Ma mentre la poetica di Shelley è ossessionata dalla presenza del reale, quella di Wordsworth è perseguitata dalla presenza di un mondo invisibile ed eterno percepito non come al di fuori di lui, ma vissuto nell'interiorità del suo spirito e col quale nei momenti di estasi riesce a partecipare. Cfr. J. A. STEWART, *Platonism in English Poetry*, Oxford, 1912, p. 26.

⁵⁴ Secondo il THOMPSON (in *Prospettive della Letteratura inglese, op. cit.*, 569) il fallimento della scuola metafisica fu dovuto non al fatto che essa « giocava con le immagini ma perchè vi giocava gelidamente ». « Così, potete giocare con le immagini per pura ingegnosità intellettuale e allora potreste divertirvi a compilare acrostici, oppure potete dilettarvene con rapimento e allora potete scrivere una « Sensitive Plant » ».

Qui occorre sgomberare il campo dagli equivoci in ordine alla incidenza degli ideali platonici nella tematica shelliana. Deve infatti ammettersi, per quanto semplicistica nella sua schematica formulazione, la tesi di un platonismo naturale in Shelley, intendendolo però più come un atteggiamento spirituale che come formulazione filosofica. Vi è congenito in Shelley un disinteresse radicale per il mondo oggettivo, che è, per logica e naturale equivalenza, affermazione della propria personalità, del proprio mondo interiore. Shelley poeta metafisico ed astratto, è anzitutto uno Shelley tendenzialmente concettuale, che al di là dello schermo sensoriale e immaginativo coglie e tenta di cogliere il mondo delle essenze⁵⁵. E ciò con una sorta di appassionamento tutto romantico. Platonismo e neoplatonismo⁵⁶, in quanto formulazioni filosofiche, in quanto schemi teoretici, non giocano un ruolo casuale — e perciò esplicativo — delle suggestioni shelleyane; bensì sono la naturale sfera cui fatalmente deve orientarsi il suo interesse, la sua morbosa sensibilità poetica⁵⁷.

⁵⁵ Ci pare sostanzialmente erronea la interpretazione di C. W. KNIGHT (*An Essay on Keats*, Oxford, University Press, 1941) il quale vede nell'immaginazione e nel sogno un punto di contatto tra Keats a Shelley. In Shelley è tutto all'opposto.

⁵⁶ Di decisiva importanza, a questo riguardo, è lo studio di JAMES A. NOTROPULOUS (*The Platonism of Shelley*, Duke, University Press, 1949), dove con minuziosa indagine filologica sono illustrati tutti i legami tra il mondo shelleyano e le formulazioni platoniche e neoplatoniche. L'autore distingue un platonismo naturale, da un platonismo derivato dalle fonti platoniche e neoplatoniche nonché da un platonismo derivato dalle fonti poetiche (Spencer, Milton, Wieland etc.).

⁵⁷ Il dramma di Shelley è proprio questo: nel non aver trovato ossia nell'aver vanamente cercato un compromesso tra ragione e sentimento. Ciò comporta una particolare cautela nella affermazione delle implicazioni platoniche della sua arte onde evitare facili equivoci. Per Platone — in cui veramente pensiero e poesia armonicamente si fondano — era agevole l'estraniarsi completamente da tutto ciò che è terreno e tenere lo sguardo fisso su un cielo puramente ideale. Egli poteva essere soltanto obiettivo, progressivamente risalendo dalle bellezze particolari, verso la Bellezza, e ogni passo, in questa ascesa, era conquistato mediante la ragione. Shelley all'opposto è in primo luogo emotivo, è poeta romantico in cui gioia e dolore trovano una intensa espressione e le singole cose belle non solo non servono da gradino verso una meta più alta, ma lo legano in basso alla terra. Mentre il grande filosofo ha una visione calma e fredda della Bellezza priva di emozioni in Shelley vi è un travaglio interiore, palpitante di intense emozioni.

Per questi motivi dobbiamo dissentire dalla contraria interpretazione formulata sia da NOTROPULOUS che da N. I. WHITE (*The best of Shelley*, New York, 1922, p. 473). Infatti la diversità asserita appare perfettamente chiara se confrontiamo ad esempio il *Fedro* al *Hymn to Intellectual Beauty*; i due amanti della Bel-

Hymn to Intellectual Beauty nasce quando Shelley ben poco aveva letto di Platone direttamente o di Plotino⁵⁸. La formula *Intellectual Beauty* ha una ispirazione tutta occasionale, che egli afferra e fa propria⁵⁹. È — e diventa — il punto di appoggio del suo mondo poetico, il quale è fondamentalmente, inquanto celebrazione dell'Ideale, denuncia della caducità delle cose terrene. Ma la Natura si ripresenta di continuo sia come mezzo di esaltazione dell'Ideale, sia come fonte di inquiete sensazioni. La presenza della Natura è perennemente nei suoi sensi pur con i suoi limiti mortali. È l'angoscia. « Perchè il sole non tesse eternamente arcobaleni ? ».....

« Why dost thou pass away and leave our state
 « this dim vast vale of tears, vacant and desolate ?
 « Ask why the sunlight not for ever
 « weaves rainbows o'er yon mountain-river,
 « Why aught should fail and fade that once is shown... »⁶⁰.

Nell'*Adonais*, la Natura invece oltrepassa i suoi limiti mortali e si unisce all'Eterno; e forse per ciò è questa tra le più belle elegie che siano mai state scritte. È quasi una visione di estasi, quella dell'anima di Keats risvegliato dal sogno della vita (*he hath awakened from the dream of life*) e unito alla

lezza vedono entrambi una relazione trascendentale tra il mondo intellettuale e quello relativo, ambedue usano l'immagine dell'ombra per esprimere questa relazione. Tanto la creatura di Shelley si trova desolata in lacrime in una valle e batte le mani in estasi quanto l'ombra della Bellezza cade su di lei, quanto la creatura di Platone è afflitta e ogni dolore e pena si cancella in lei nell'attimo di comunione della Bellezza. Ma la creatura di Shelley cerca costantemente l'ombra della Bellezza su questa terra, mentre quella di Platone comincia con apprendere la Bellezza mediante l'ombra sua sulla terra. L'avvicinamento di Shelley alla Bellezza è quindi puramente estetico, quello di Platone è etico, logico e metafisico. Talchè Shelley può affermare che « poetry, as has been said, in this respect defers from logic, that it is not [subject] to the control of the active powers of the mind ».

⁵⁸ Infatti mentre l'Inno fu scritto nel 1816, la intensa lettura delle opere di Platone sarebbe avvenuta verso il 1817: egli stesso scrisse nel Febbraio di quell'anno nel suo diario di aver letto « several of the works of Plato ».

⁵⁹ Secondo il Notopoulos (*op. cit.* p. 196-197) tale titolo sarà stato suggerito a Shelley dalla lettura dell'« *An Hymn of Heavenly Beauty* di Spencer » (che egli lesse in quel periodo) per cui la parola « heavenly » egli sostituì con « Intellectual ». L'espressione « Bellezza Intellettuale » è stata coniata da Plotino: « Intorno alla Bellezza Intellettuale » è un capitolo delle *Enneadi* (V. 8).

⁶⁰ *Hymn to Intellectual Beauty*, II. 16-20.

Natura; ma non una Natura che muore, bensì quella che ha vita eterna.

« He is made one with nature; there is heard
 « his voice in all her music, from the moan
 « of thunder, to the song of night's sweet bird;
 « he is a presence to be felt and known
 « in darkness and in light, from herb and stone,
 « Spreading itself wher'er that Power may move
 « which has withdrawn his being to its own » ⁶¹.

Qui la « Bellezza Intellettuale » è presentata nel suo carattere trascendentale: Natura ed Eterno sono unica cosa, e la Bellezza Intellettuale è la forza che sostiene il mondo dal di sotto e lo tiene in vita dall'alto con l'Amore Eterno.

Anche *Sensitive Plant* diffonde il senso di fralezza delle cose belle: il poema comincia con la descrizione di una natura bellissima in cui i fiori sono chiamati per nome e descritti nel loro lussureggiante splendore. Poi viene l'autunno e l'inverno e tutte queste piante scompaiono o si riducono in *leafless wrecks*. La Lady, l'Eva di questo Eden, osserva tutto ciò. Ma la morte di tante meraviglie è solo apparente perchè il giardino si rinnova ad ogni primavera:

« When Winter had gone and Sping came back
 « The Sensitive Plant was a leafless wreck;
 « But the mandrakes and toadstools and docks and darnels
 « Rose like the dead from their riuned charnels. » ⁶².

Cogliamo forse in questo tema il senso più verace del problema, giacchè troviamo insieme e fuse le più contrastanti concettualizzazioni: la rigogliosa bellezza delle cose, la loro caducità e la loro stessa perennità. Bellezza è Verità. Ma,

« For the Sensitive Plant has no bright flower;
 « Radiance and odour are not its dower;
 « It loves, even like Love, its deep heart is full,
 « It desires what it has not, the Beautiful ! » ⁶³

quindi Verità è Bellezza perchè l'Amore è quello che ha sete di Bellezza, che desidera ma non possiede la Bellezza, e mai può possederla perchè l'Amore è l'anelito stesso e questo anelito è la Verità. E questo anelito è anche il tormento.

Più Shelley fa propri gli schemi platonici e neoplatonici,

⁶¹ *Adonais* XLII. 370-376.

⁶² *The Sensitive Plant*, 110-114 - part III.

⁶³ *The Sensitive Plant*, v. 74-77 - part I.

più non si acquieta. Più conquista teoricamente la Verità, più gli sfugge. La Lady è stupendamente bella « perchè » è bella la sua anima. Spiritualizzando la Natura, l'afferma e la nega insieme:

« Spirit of Nature ! thou
 « Life of interminable multitudes;
 « Soul of those mighty spheres
 « Whose changeless path tho' Heaven's deep silence lie,
 « Soul of that smallest being
 « the dwelling of whose life
 « Is one faint April sun-gleam ⁶⁴.

Il suo spirito, oscilla tra Verità e Bellezza per cogliere entrambe in unica sintesi. Il Demiurgo è la poesia stessa: questa *strips the veil of familiarity from the world and lays base the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms* ⁶⁵. In questo senso per Shelley la poesia alza *the veil of life* ⁶⁶ e svolge il ruolo che Plotino assegnava all'arte ⁶⁷. È la stessa filosofia, giacchè il poeta *participates in the eternal, the infinite and the One* ⁶⁸ che è quanto dire: partecipa alla Verità. La poesia quindi è l'intermediario tra l'umano e il divino ⁶⁹ al pari dell'amore.

⁶⁴ *Queen Mab*, III. 226-232.

⁶⁵ *Defence of Poetry*, di Shelley, edito da L. Winstanly, Boston, 1911.

⁶⁶ *The Julian Editions of Shelley's Complete Works*, edito da Roger Ingpen e Walter E. Peck, New York, 1929, VII. p. 150.

⁶⁷ A differenza di Aristotele che concepiva l'arte come imitazione e a differenza di Platone che la vedeva come imitazione di copia, per Plotino l'arte è non imitazione ma immaginazione (Enneadi, V. 8, 1; IX. 21. 11).

⁶⁸ *Defence of Poetry*, di Shelley, *op. cit.* p. 53.

⁶⁹ Anche in Coleridge vi è la graduale ascesa dal mondo sensoriale a quello ideale, ma nella sua poesia serpeggia uno spirito cristiano ignoto a Shelley. Basta ricordare alcuni versi del *Religious Musings*:

« And blest are they,
 « Who in this fleshly World...
 « Adore with steadfast unassuming gaze
 « Him Nature's essence, mind and energy !
 « And gazing, trembling, patiently ascend
 « Treading beneath their feet all visible things
 « As steps, that upward to their Father's Thrones
 « Lead gradual — else nor glorified nor loved.
 « They nor contempt embosom nor revenge:
 « For they dare know of what may seem deform
 « The Supreme Fair sole operant: in whose sight
 « All things are pure, his strong controlling love
 « Alike from all educing perfect good ».

(II. 45-58).

L'eterno tema dell'Amore e della Donna, come mediatori dell'infinito, si ripropone in tutta la sua grandezza, ma non senza tormento. Per Shelley l'Amore è *the universal thirst for a communion not merely of the senses but of our whole nature, intellectual, imaginative and sensitive*⁷⁰, è l'identificazione di noi stessi col bello che vive nel nostro spirito. Ma è questo, più che l'Amore, l'idealizzazione dell'Amore; è soprattutto il desiderio d'Amore. È quanto canta nell'*Epipsichidion*:

«she was the veiled Divinity
 « The world I say of thoughts that worshipped her:
 « And therefore I went forth, with hope and fear
 « And every gentle passion sick to death,
 « Feeding my course with expectation's breath
 « Into the wintry forest of our life »⁷¹.

In questo anelito manca il rapimento keatsiano. *I think* — è costretto Shelley a scrivere (a Mary Gisborne) — *one is always in love with something or other; the error and I confess is not easy for spirits cased in flesh and blood to avoid it, consists in seeking in a mortal image the likeness of what is perhaps eternal*⁷².

Shelley persegue questo miraggio, che però costituisce una incrollabile certezza razionale. *I always seek in what I see the manifestation of something beyond the present and tangible object*⁷³. E se l'amore è anelito di verità, la Donna cessa di essere una creatura terrestre per transumanarsi in simbolo di bellezza. Entra in gioco la simbologia del velo⁷⁴. Asia è così sommaramente raggiante, che solo attraverso un velo può essere guardata. Essa è *Life of Life, Child of light, Lampsof Earth*⁷⁵.

⁷⁰ The Julian Edition of Shelley's Complete Works, *op. cit.* VII 228.

⁷¹ *Epipsichidion*, v. 244-255.

⁷² The Julian Edition of Shelley's Complete Works, *op. cit.* X. 401.

⁷³ *Ibidem*, X. 371.

⁷⁴ Cominciando da Dante la poesia platonizzante aveva fatto della donna un simbolo immanente e trascendente, un intermediario velato tra il mondo ideale e quello terrestre. Ma l'arricchimento di questo tema con significazioni e colorazioni poetiche trova la sua piena espressione in Shelley per il quale l'Amore e la Bellezza Ideale s'incarnano simbolicamente nelle forme della donna bella.

⁷⁵ *Prometheus Unbound* - (a. II. scena V. v. 78-71).

Cythna è creatura soprannaturale, è bellezza immortale che getta luce sulle tenebre della vita:

« She moved upon this earth a shape of brightness
 « A power, that from its objects scarcely drew
 « One impulse of her being in her lightness
 « Most like some radiant cloud of morning dew
 « Which wanders thro'the waste air's pathless blue » ⁷⁶.

Cythna rappresenta anche la donna a piede di uguaglianza con l'uomo, convinzione appresa da Mary Wolstencraft e William Godwin.

« Till free and equal man and woman greet ». ⁷⁷

Nell'*Epipsichidion* le forme mortali hanno un corrispondente reale: Emilia Vivanti è l'ombra della Bellezza e del Cielo, ma anche essa nel contempo è un essere celeste. Cioè alle sembianze di donna essa unisce « la luce, l'amore e l'immortalità ». Essa è la forma vivente tra i morti, la stella al di sopra della tempesta... È la Meraviglia, la Bellezza, l'Armonia dell'Arte della Natura.

« Seraph of Heaven ! too gentle to be human
 « Veiling beneath that radiant form of woman
 « All that is insupportable in thee
 « Of light and love and immortality!
 « Sweet Benediction of eternal Curse !
 « Veiled glory of this lampless Universe !
 « Thou Moon beyond the couds ! thou living Form
 « Among the Dead! Thou Star above the Storm!
 « Thou Wonder and thou Beauty and thou Terror! » ⁷⁸.

Ma la donna mortale, anche idealizzata, anche se rappresenta il Bello supremo, lascia aperto l'abisso insormontabile tra la Luce e l'Ombra, tra il Cielo e la Terra. Il *Triumph of life* su cui Shelley lavorava prima di morire è un'aperta confessione, nonostante la nota di sollievo di una figura femminile:

« There stood
 « Amid the sun, as he amid blaze
 « Of his own glory, on the vibrating
 « Floor of the fountain, powdered with flashing rays
 « A Shape of light, which with one hand did fling
 « Dew on the earth, as if she were the dawn
 « And the invisible rain ever sing » ⁷⁹.

⁷⁶ *Laon and Cythna* - (a. II. v. 8651 sgg.).

⁷⁷ *Laon and Cythna* - (a. II. v. 995).

⁷⁸ *Epipsichidion* (v. 21-32).

⁷⁹ *Triumph of life* (v. 348-362).

Il cocchio che rappresenta la vita non può raggiungere l'empireo platonico perchè chi lo guida è il simbolo della brutalità, della contaminazione e della cecità.

Questa è una confessione di sconfitta, come lo era *Alastor* di sette anni prima. *Alastor*, in cui appare chiaro che egli nella donna cercava anche la compagna della sua vita. Ma la sconfitta nell'*Alastor* del giovane che cerca sulla terra un prototipo della sua anima platonica, una volta pago del sapere che gli può offrire la mente, è l'espressione più drammatica dell'arte di Shelley ⁸⁰. Quando il giovane fallisce, quando tutte le sue speranze si infrangono in una amarezza inconsolabile, è Shelley stesso che mette a nudo il dramma insoluto della sua breve esistenza.

* * *

Dietro la sostanziale diversità di temperamento e di formulazione poetica, può quindi essere riconosciuta ed affermata una identità tematica fra Keats and Shelley. In entrambi il romantico delirio per la Verità e la Bellezza è la sostanza, il contenuto più verace della loro poesia. Entrambi, sia pure per vie diverse mirano alla stessa meta. Notava il Bagehot che Keats percepisce attraverso i sensi tutto ciò che è bello e ogni oggetto bello chiama per nome. Shelley canta l'idea astratta del bello. La sua poesia è la superficie generale della Bellezza che si estende in tutte le cose; è il sorriso dell'Universo, è l'espressione del mondo — non è la visione di un campo di grano e di vigneti ⁸¹.

⁸⁰ Nella Introduzione all'*Alastor* così si esprime Shelley:

« His mind is at length suddenly awakened and thirsts for intercourse with an intelligence similar to itself. He images to himself the being whom he loves. Conversant with speculations of the sublimest and most perfect natures, the vision in which he embodies his own imaginations, unites all of wonderful, or wise or beautiful, which the poet, the philosopher or the lover could depicure... ». È poi significativo notare la differenza tra la concezione goethiana del Faust e quella shelleyana dell'*Alastor*, tenendo conto anche del fatto che Shelley aveva conosciuto e in parte tradotto il Faust. La diversa conclusione del dramma dei due protagonisti esprime compiutamente la diversa vita interiore dei poeti.

⁸¹ WALTER BAGEHOT, *Essay on Shelley*, « The National Review », 1856. Anche Swinburne, difendendo Shelley dagli attacchi dei critici, come ad esempio, Mathew Arnold che trovava una superiorità in Keats rispetto a Shelley, nota che ambedue hanno i loro meriti: se da un canto Keats « renders nature » come nessun altro l'ha saputo fare, Shelley sa indagare nella essenza delle cose: « ...His aim is, to rather than the thing grown. And herein he too is unapproachable.. ». (SWINBURNE, *Notes on the Text of Shelley*, « Fortnightly Review », May, 1869).

Ma si è già visto come anche in Keats vi sia il senso di caducità delle cose terrene e l'immaginazione trasfiguri la Bellezza in Verità. Keats è il poeta dei sensi, ma ad egual diritto è il poeta del tormento dei sensi, dei sensi che sono il tramite della Verità. Il Piacere in Keats si muta in veleno, come nell'*Ode on Melancholy*. Come anche in *Fancy*:

« At a touch sweet Pleasure melteth
 « Like bubbles when rain pelteth

 « Let the winged Fancy roam
 « Pleasure never is at home

Come anche in *Endymion*:

« Come then Sorrow
 « Sweet Sorrow
 « Like an own babe I nurse thee on my breast
 « I thought to leave thee
 « And deceive thee
 « But now of all the world I love thee best 82.

E a questa disperata invocazione di Keats, sembra quasi riecheggiare Shelley:

« Come be happy ! sit near me,
 « Shadow-vested Misery
 « Coy unwilling, silent bride
 « Mourning in thy robe of pride,
 « Desolation — deified ! 83

Ciò che più accomuna i due poeti è quindi il loro stesso tormento: per entrambi solo il poeta può cogliere la suprema essenza della Verità e della Bellezza, e questo anelito è il loro dramma. Il dramma dell'*Ode on Melancholy* è lo stesso dramma dell'*Alastor*. Keats alla disperata ricerca del rapimento, Shelley tormentato dalla *Intellectual Beauty* che gli rende amara ogni sensazione terrena. Il « vecchio vino del cielo »⁸⁴ è in una coppa dove non sempre Keats riesce a bere e l'ideale è una certezza razionale che in Shelley non riesce a coincidere con la

⁸² *Endymion*, IV. v. 279-284.

⁸³ *Invocation to Misery*, vv. 1-5.

⁸⁴ Lettera n. 31 *op. cit.* p. 49.

passione. Vale ricordare la stupenda chiusa della *Sensitive Plant*:

« I dare not guess; but in this life
 « Of error, ignorance, and strife
 « Where nothings is, but all things seem

 « And we the shadow of the dream,
 « It is a modest creed and yet
 « Pleasant if one considers it,
 « To own that death itself must be,
 « Like all the rest, mockery.

 « That garden sweet, that lady fair,
 « And all sweet shapes and odours there
 « In truth have never passed away:
 « 'Tis we, 'tis ours are changed; not they.

 « For Love and Beauty and Delight
 « There is no death nor change: their might
 « Exceeds our organs, which endure
 « no light, being themselves obscure »⁸⁵.

E questo è l'identico senso dei versi di Keats nell'*Ode to a Grecian Urn*:

« When old age shall this generation waste
 « thou shalt remain on midst if other woe than ours ».

Entrambi cantano quindi l'inizio e la fine delle cose per penetrarne la più recondita essenza: e questa essenza è l'Amore. L'Amore che « simile a rupe balza e dispiega sul mondo le sue salutifere ali »:

« Love, from its awful throne of patient power
 « In the wise heart, from the last giddy hour
 « of dread endurance, from the slipper steep
 « and narrow verge of crag-like agony, springs
 « fold over the world its healing wings »⁸⁶.

⁸⁵ Nella bella traduzione di Augusta Guidetti (Shelley, *Poemetti e Liriche*, Torino, Unione Tipografica Torinese, 1947): « In questa vita di errore, di lotte e di ignoranza, dove nulla è ma tutto appare e noi siamo ombre di un sogno, è semplice credenza, ma a chi vi ripensi gradita, il ritenere che anche la morte è un'irrisione come tutto il rest.o. Quel soave giardino, quella Signora bella, e tutte quelle cose dolci e quei profumi, in verità non sono mai svaniti: siamo noi, sono le nostre cose che mutarono, non essi. Perché l'amore, la gioia e la bellezza ignorano la morte e il mutamento: la loro potenza eccede i nostri sensi, che non soffrono la luce, essendo essi oscuri ».

⁸⁶ *Prometheus Unbound*: v. 557-560.

In questa identificazione è però anche la più sostanziale diversità. Perchè Keats accetta l'amore terreno, quale scala per ascendere al rapimento che lo congiunge alla suprema sintesi di Verità e Bellezza. Quando vive la Bellezza si chiede: « Fu una visione e un sogno ad occhi aperti ? »⁸⁷. Ma « desto è colui che crede di dormire »⁸⁸. È privilegio del poeta assaporare la felicità terrena, « premere il grappolo della gioia contro il fine palato »⁸⁹ e con essa vivere la felicità terrestre, perchè la Bellezza delle cose in cielo non è diversa in qualità solo in intensità, da quella delle cose terrene⁹⁰. Keats canta quindi l'amore terreno, l'ebbrezza dei sensi⁹¹. Ma tutto ciò è negato a Shelley. La mirifica astrattezza verso cui con tutte le proprie forze tende, gli rivela, nella stessa tensione, la impossibilità di vivere in terra il suo ideale. Solo sciogliendo e liberando il proprio spirito dalla prigionia della carne e dei sensi, potrà perseguirlo⁹². Cioè con la morte.

La breve parentesi terrena è stata quindi più benigna per Keats che non per Shelley. Straordinariamente breve per entrambi, quanto perenne è l'eco del loro canto.

MAGDA LEONARDI FARAGO

⁸⁷ « Was it a vision or a waking dream ? » *Ode to a Nightingale* VIII. 9.

⁸⁸ « He is awake who thinks himself asleep » in *What the Thrush said*, v. 14.

⁸⁹ « Burst Joy's grape against his palate fine » in *Ode on Melancholy*, III. 8.

⁹⁰ Cfr. Lettera 31 cit.

⁹¹ Conscio della sua imminente e prematura fine, così Keats scrisse a Fanny Browne, la ragazza da lui amata profondamente: « I have left no immortal work behind me — nothing to make my friends proud of my memory — but I have loved the principle of beauty in all things and if I had time I would have made myself remembered ». Lettera n. 186 op. cit. p. 392.

⁹² Trelawney, il cui contributo biografico è prezioso per intendere l'anima di Shelley, riferisce un episodio significativo: « Trelawney faceva un bagno nell'Arno e Shelley lo guardava. Ad un tratto disse: « Perchè io non posso nuotare ? Sembra facile ». « Perchè pensi di non poterlo » — rispose Trelawney — e quindi gli spiegò come dovesse fare per mantenersi a galla. Shelley si tuffò. Ma con grande terrore del suo amico non ritornò a galla. Trelawney si tuffò a sua volta e lo trovò disteso sul fondo del fiume senza che facesse sforzo alcuno per salvarsi. Solo a stento poté riportarlo a riva svenuto. Ma non gli fu grato. Quando riprese i sensi disse: « Dicono che la Verità sia nel fondo di un pozzo. Un minuto ancora e io l'avrei raggiunta e tu avresti trovato una scorza vuota. È un modo facile per liberarsi dal corpo ». Cfr. MARGARET ARMSTRONG, *Trelawney*, Mc. Millan, New York, 1940, p. 216.

ZU DEN ITALIENISCHEN UEBERSETZUNGEN DER FAUSTDICHUNG GOETHES

GLIEDERUNG: Rechtfertigung. I. Das Wort a) Ironie b) Geist und Buchstabe c) Exakte Symbolsprache II. Die Figur. III. Der Kosmos (das Weltbild).

RECHTFERTIGUNG

Die folgende Untersuchung will sich kein ueberhebliches Richteramt anmassen. Muss sich doch jeder Goetheverehrer freuen ueber die immer noch wachsende Wirkung des Goethischen Werkes, zu der das Bemuehen der italienischen Faustuebersetzer einen wesentlichen Beitrag leistet.

Die Arbeit beschraenkt sich in zweifacher Hinsicht:

- a) Sie strebt keine « aesthetische » Wuerdigung der Uebersetzungen an, wozu den Verfasser seine Italienischkenntnisse auch gar nicht befahigten.
- b) Sie betrachtet nicht die vollstaendige Reihe der italienischen Faustuebersetzungen, sondern nur eine repraesentative Auswahl:

3 in Versen: *Maffei*, Andrea (1869) ¹
Biagi, Giuseppe (1900) ²
Errante, Vincenzo (1941 ff.) ³

3 in Prosa: *Scalvini*, Giovita (1835), nur « Faust I » ⁴
Manacorda, Guido (1932 ff.) ⁵
Amoretti, Giovanni Vittorio (1950) ⁶

Diese Beschraenkungen erwachsen aus der Aufgabe, die sich die Arbeit stellt:

¹ Firenze, Le Monnier, 1878⁴ (I^a Parte), 1878³ (II^a Parte).

² Firenze, Sansoni, 1900.

³ Firenze, Sansoni, 1948³.

⁴ Tutto il Teatro di Tutti i Tempi, II^o vol. S. 367-439, Roma, Gherardo Casini, 1953.

⁵ Milano, Mondadori, 1945.

⁶ Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1950. (I Grandi Scrittori Stranieri).

Sie untersucht an einer Reihe von wichtigen Stellen der Faustdichtung den Grad der Annaeherung der italienischen Faustuebersetzungen; an Stellen, wo von einer moeglichst getreuen Wiedergabe viel fuer das Verstaendnis des Gesamtwerks abhaengt. Sie will sich dabei nicht in einer Aufzaehlung der vorgefundenen Verstoesse und Erfuellungen erschoepfen, sondern will vielmehr durch die Besprechung der Abweichungen und Annaeherungen gewisse Grundtatsachen, Grundstrukturen im Goethischen Werk sichtbar machen, die der Uebersetzer im Auge behalten muss; die er nicht ohne Schaden vernachlaessigt. Sie will weiter durch die vorgenommene Analyse individuelle und gemeinsame Voraussetzungen, Hintergruende aufweisen, die den italienischen Faustuebersetzern die Annaeherung erschwert haben, bzw. erschweren.

Sie moechte also eine anregend-konstruktive und nicht eine absprechend-negative Kritik geben. Der Verfasser hofft damit seinem Gastgeberland Italien zu dienen bei der fortgesetzten Bemuehung um eine immer reinere Wiedergabe des grossen Goethischen Werkes.

Der Verfasser ist sich des Grundproblems der Uebersetzung, besonders der Uebersetzung von Dichtungen, durchaus bewusst. Sicher ist eine vollkommene Uebersetzung unmoeglich. Sie scheitert an der Verschiedenheit der Sprachsysteme. Gerade eine peinliche Treue im einzelnen schadet im ganzen oft sehr. So erhebt sich das bekannte Dilemma: entweder treu, dann haesslich — oder schoen, dann nicht treu.

Aber diese grundsatzliche Einsicht kann doch, ohne einseitig zu werden, die folgende Forderung nicht aufheben:

Auch die schoene poetische, und daher im einzelnen oft untreue Uebersetzung muss ein gewisses Mass an Treue bewahren, besonders gegenueber den Grundtatsachen und Grundstrukturen. Ja sie muss der idealen Ehe von Schoenheit und Treue zustreben.

Auch die treue prosaische, und daher aesthetisch oft wenig ansprechende Uebersetzung muss lesbar sein. Ja sie muss die ideale Ehe von Treue und Schoenheit anstreben.

Wenn sich die Arbeit also eine Pruefung der Treue italienischer Faustuebertragungen an entscheidenden Stellen vornimmt, so will sie sich nur in den Dienst des unabdinglichen und des moeglichen Masses an Treue stellen.

I. DAS WORT

a) Ironie

Goethe sagte am Beginn der entscheidenden Schaffensperiode am « Faust II » zu Eckermann: « Der Charakter des Mephistopheles ist durch die Ironie und als lebendiges Resultat einer grossen Weltbetrachtung... etwas sehr Schweres. »⁷.

Die hier hervorgehobene Ironie durchdringt nicht nur Mephisto, sondern alle Partien des « Faust », die um und nach 1800 entstanden. Nicht selten verwandelt die Umgebung den spezifischen Wert eines « ernsten » Wortes. Eine « woertliche » Uebersetzung, die diese Sinnverkehrung und Sinnentleerung uebergeht, kann schweren Schaden anrichten.

Da stellt sich etwa Mephistopheles dem Dr. Faust vor als
 « ...Teil von jener Kraft,
 Die stets das Boese *will* und stets das Gute *schaft*. »
 (V. 1336-1337)

Was sagt er damit? Er bekennt sich als Vertreter einer Kraft, die den Wert verneint und zerstoeren will. Zugleich erhebt er sich aber ironisch ueber seine Rolle als blosser Vertreter. Er weiss, dass die Kraft erfolglos, sinnlos wirkt. Sie erreicht ihr Ziel nicht. Ja, sie bewirkt am Ende das Gegenteil dessen, was sie anstrebt. Sie will das Boese und foerdert (gegen ihre Absicht) das Gute.

Und nun die Uebersetzungen:

- | | |
|-----------|---|
| Maffei | « Parte di quel poter che sempre vuole
il Mal, ma che pur sempre il Ben <i>procaccia</i> . » |
| Errante | « Una parte son io di quella Forza
che sempre vuole il male
e sempre il bene <i>crea</i> . » |
| Scalvini | « Io sono parte di quella possanza
che vuole continuamente il male,
e continuamente <i>produce</i> il bene. » |
| Biagi | « Una parte son io di quel potere
che vuol ognora il male e ognor <i>dà</i> il bene. » |
| Manacorda | « Sono una parte di quella forza
che vuole sempre il Male ed <i>opera</i> sempre il Bene. » |
| Amoretti | fast gleichlautend. |

⁷ am 10. I. 1825.

Uebersetzungen von « schafft » mit « procaccia » und « crea »⁸ verfehlen offenbar den Sinn; denn allzusehr sind diese Worte mit der Vorstellung eines bewussten, absichtlichen Hervorbringens verbunden. Der entscheidende Gegensatz zwischen dem Gewollten und dem Hervorgebrachten wird so verwischt. « opera » laesst viel besser spueren, dass das Hervorgebrachte ungewollt, unbeabsichtigt, unabhaengig von der hervorbringenden Kraft ist.

Wie Faust die Welterklaerung des Mephistopheles kritisiert, erhaelt er die ironische Antwort:

« Bescheidne Wahrheit sprech' ich dir. » (V. 1346)

Die Uebersetzungen

Scalvinis (« *Ti dirò modestamente il vero* »),

Maffeis («Io con modesto
Parlar ti esprimo il vero »),

Biagis (« *Io dico a te modestamente il vero* »),

Errantes (« *In perfetta umiltà, ti dico il vero* »)

und Amoretis (« *Ti dirò modestamente la verità* »)

treffen weder den Buchstaben noch den wahren Sinn dieser Stelle:

Mephisto nennt — ironischerweise — « bescheiden » nicht sich, sondern die Wahrheit, die er zu verkuenden hat. « Bescheiden » ist ohne Zweifel Attribut von Wahrheit und nicht Adverb von « sagen ». Eine « bescheidene Wahrheit » ist eine unvollkommene, uneigentliche Wahrheit. Dass nun Mephisto seine Wahrheit « bescheiden » nennt, ist nicht etwa ein Zeichen seiner Bescheidenheit, seiner Ehrfurcht vor einer viel hoeheren Wahrheit ueber der seinen. — Sicher, seine Wahrheit ist bescheiden, doch eine andere kennt er nicht, erkennt er nicht an. Die einzige angemessene Uebersetzung bietet Manacorda:

« *Ti dirò dunque un'umile verità.* »

Dadurch dass der Grossteil der Uebersetzer die Ironie der besprochenen Stellen nicht genuegend herausgefuehlt oder ausgedrueckt hat, beschwoert er die Gefahr einer falschen Auffassung des Mephisto herauf.

⁸ Errante fuehlte offenbar den Missgriff, denn in seinem spaeteren Kommentar (« *Il Mito di Faust* », Bd. 2, S. 148) gibt er ein abweichende Prosauebersetzung der Stelle mit « opera »!

b) Geist und Buchstabe

Soll man sich bei der Uebersetzung einer Dichtung mehr an den Geist oder mehr an den Buchstaben halten? Diese Frage ist ebenso alt wie falsch. Denn sie setzt einen selbstverstaendlichen Dualismus von Stoff und Form, von Materie und Geist voraus, den schon der angebliche Vater dieser Konzeption, Aristoteles, ueberwunden hatte durch die uebergreifende Konzeption einer organischen, strukturellen Einheit des Kunstwerks. Darin hat die Aenderung auch des kleinsten Teiles Folgen fuer das Ganze. Umso bedeutsamer wird diese Konzeption bei Goethe, der sie theoretisch aufgenommen und weiterentwickelt und praktisch in seiner Dichtung verwirklicht hat. Jede groessere Abweichung der Uebersetzung muesste in der strukturellen Einheit der Goethischen Sprache und der Welt des « Faust » begruendet sein. Vorsicht ist umso mehr am Platze, als das Ringen um die Interpretation des « Faust » noch keineswegs abgeschlossen ist, sodass jede groessere Abweichung, die den « Buchstaben » zugunsten des « Geistes » vernachlaessigen zu koennen glaubt, nur allzuleicht blosser Ausdruck einer einseitigen Interpretation wird:

Auf dem Osterspaziergang zieht Faust im Gespraech mit Wagner die Summe seiner Selbsterkenntnis in dem beruehmten Ausruf:

« Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, » (V. 1112)
Von den dualistisch-entgegengesetzten Seelen

« Die eine haelt, in derber Liebeslust
Sich an die Welt mit klammernden Organen;
Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
Zu den Gefilden hoher Ahnen.» (V. 1114-1117)

Errante versieht nun die letzten zwei Verse mit einem eigenen Zusatz:

« che il mio stesso travaglio han già vissuto. »

Fragen wir uns im Sinne der obigen Ausfuehrungen, ob dieser Zusatz einer klareren Erfassung des Gesamtwerkes dient, so muss die Antwort lauten: « Nein ». — Im Original sind die « Ahnen » ausschliesslich als Exponenten der hochstrebenden zweiten Seele Fausts genannt und keineswegs als Vorlaeufer seiner Zerrissenheit. Faust sieht die « Ahnen » ausschliesslich

als Bewohner der hoeheren Welt, — in der er nur gelegentlicher Gast sein kann —, als Vollendete, wo *er* ungluecklich um Vollendung ringt.

In « Wald und Hoehle » fuehlt Faust vor dem Antlitz der ewigen Natur noch einmal die reine Liebe und Achtung fuer Gretchen, die ihn beim ersten Besuch in ihrem Zimmer ueberkam und ihn bereuen liess, dass er gekommen war, « nur grade zu geniessen ». Mephistopheles aber stachelt seine Begierde wieder auf, und nun laesst sich Faust wild und verzweifelt fallen: das begonnene Zerstoerungswerk soll in die Katastrophe muenden. Unter anderem ruft er aus:

« Sie, ihren Frieden musst ich *untergraben!* » V. 3360.

Wenn man ein Haus oder eine Festung untergraebt, so ist der Einsturz zwar vorbereitet, aber noch nicht Ereignis. So ist auch Gretchens Untergang — hier, bei uebertragenem Gebrauch — noch nicht eingetreten, ja noch nicht einmal hingegeben hat sie sich an Faust. Wenn die Uebersetzungen diese Abstufung — (sie zeigt genau den erreichten Stand der tragischen Handlung an) — uebergehen und die Katastrophe vorwegnehmen, so veraendern sie den Buchstaben, ohne dem Geist der Stelle zu dienen.

Scalvini: « io divorai lei e la sua pace... »

Maffei: « e Lei colla sua pace
v'ho seppellito. »

Manacorda: « Ho dovuto seppellirvi sotto lei e la sua pace ! »

Errante: « Dovevo seppellir fra le rovine
anche quell'innocente e la sua gioia ! »

Diese Loesungen wurden wohl zum Teil durch den unmittelbar folgenden Ausruf Fausts bedingt:

« Du, Hoelle, musstest dieses Opfer haben! » V. 3361.

Die Vergangenheitsform beider Verse bezieht sich aber eindeutig nicht auf etwas bereits Geschehenes, sondern auf etwas nun Beschlossenes und Eingeleitetes; sie ist Vorwegnahme einer Zukunft. Amoretti gibt die beste Loesung, indem er *nur* vom bereits zerstoerten *Frieden* Gretchens spricht:

« dovevo mandare in rovina la sua pace ! »

c) Exakte Symbolsprache

Die literarische Kritik verdankt Goethe eine klare Unterscheidung von Allegorie und Symbol.⁹

Im echten Symbol sind sinnlich-äussere Erscheinung und geistig-inneres Wesen, sind Zeichen und Bedeutung untrennbar und dennoch nicht in spannungsloser Identität vereinigt.

So wollte Goethe als Naturforscher die « Urgestalt » (« Typus », « Urphaenomen ») der Pflanzen und Tiere, der physikalischen, chemischen und geologischen Vorgänge nicht durch eine vorschnelle Abstraktion von den Phaenomenen gewinnen, sondern suchte sie vielmehr in den Phaenomenen selbst durch eine immer umfassendere Zusammenschau und Zusammenstellung aller ihrer Abwandlungen (Metamorphosen).¹⁰

Und so schuf sich Goethe als Dichter ganz ähnlich nach und nach eine « exakte » Symbolsprache, in der Bild und Bedeutung so vereint sind, dass eine vertiefte Auffassung nur auf dem Weg über eine immer treuere und umfassendere Vergegenwärtigung der Bildwelt möglich ist. Es ist deshalb gefährlich, Bilder dieses Goethischen « Bildsystems » — wenn man diesen überspitzt rationalen Ausdruck gestattet — durch Bilder aus anderen Bildwelten zu ersetzen, um dadurch den Sinn deutlicher zu machen.

Da der Sinn hier besonders ausschliesslich « im Bilde » lebt, da die Bilder hier so wenig rhetorisch-zufällig gebraucht werden und daher keineswegs beliebig auswechselbar sind, zerstört der Bildwechsel fast immer auch den Sinn, anstatt ihn deutlicher zu machen.

Die folgenden Beispiele mögen zeigen, wie « exakt » die Symbolsprache des « Faust » ist;¹¹ wie vorsichtig daher der Übersetzer sein muss und wie leicht er durch « unexakte » Abweichungen grosse Zusammenhänge stört oder ganz unterlässt.

⁹ CURT MUELLER *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung* (= Palaestra 211) Leipzig 1937, Einleitung: S. 1-4. RENÉ WELLER *A History of Modern Criticism: 1750-1950*; I. The Later Eighteenth Century, New Haven, 1955, S. 4 *To Goethe we apparently owe the distinction between allegory and symbol,....*

¹⁰ Vgl. FERDINAND WEINHANDL *Die Metaphysik Goethes*, Berlin 1932.

¹¹ Vgl. Anmerkungen zum Faust-Band (Bd. 3) der Hamburger Goethe-Ausgabe, Kap. *Symbolik* S. 476-483.

Vor seinem Tod besteht Faust die Begegnung mit dem unheimlichen Daemon « Sorge ». Die « Sorge », die sich hier — (dem Stil des « Faust II » entsprechend) — zu sichtbarer Gestalt verdichtet, taucht aber schon einmal im « Faust I » — (dem Stil dieses Teils entsprechend) — in Fausts Worten, in Fausts Seele auf: im leidenschaftlich-verzweifelten Ausbruch, der seinem Selbstmordversuch vorhergeht (V. 643-651). Der Daemon begegnet dem greisen Faust also nicht unvermittelt, sondern hat schon lange « unterschwellig »¹² in seiner inneren Welt gelebt; nur dass er nun offen hervortritt zur entscheidenden Auseinandersetzung. — Wenn der Uebersetzer die « Sorge » bei ihrem ersten Auftreten in Fausts Seele anders benennt als bei ihrem zweiten, sichtbaren Hervortreten, so verbirgt er den bedeutsamen Zusammenhang, eine der Bruecken zwischen den beiden Teilen des « Faust ». Die Identitaet des Namens « Sorge » ist eben nicht zufaellig, sondern weist auf Identitaet des Phaenomens.

Scalvini, Manacorda: « Faust I » « affanno » (V. 643)
« Faust II » « Cura »

Die anderen richtig: « Faust I » « cura »
« Faust II » « Cura »

Aehnlich liegt der Fall bei dem « Leitwort »: « O e d e ».

Mephisto verwendet es bei seiner Beschreibung des Muetterreiches:

« Hast du Begriff von Oed' und Einsamkeit? » (V. 6227)

Spaeter gebraucht es Helena: — Faust hat Helena zuerst aus dem ausserraeumlichen und ueberzeitlichen Muetterreich geholt, bevor sie spaeter aus dem besonderen griechischen Hades ans Licht des griechischen Tages getreten ist. Da ist ihr Mephisto als « Tochter des Chaos »¹³ begegnet und hat sie als « Widerdaemon »¹⁴ aus ihrer « einzigen Behaglichkeit » innerhalb ihrer griechischen Welt getrieben, in der sie sich als in einem

¹² THOMAS MANN *Doktor Faustus*, S. 150.

¹³ Faust zusammenfassend zu Mephisto: */Wunderlicher/Sohn des Chaos* (V. 1384). In der Klassischen Walpurgisnacht hat Mephisto als *Des Chaos vielgeliebter Sohn* (V. 8027) bei den Phorkyaden Eingang gefunden, die « unbestritten » *des Chaos Toechter* (V. 8028) sind, und konnte auf Grund dieser Urverwandschaft ihre Maske uebernehmen.

¹⁴ V. 9072.

« wuerdigen und schoenen Ganzen » fuehlen konnte; — bis sie sich « zum Orkus gerissen fuehlt », « vaterlaend'scher Flur zum Trotz »¹⁵ und vor unseren Augen in Ohnmacht faellt, in einen symbolischen Tod, woraus sie verwandelt als « uebergriechische » Helena hervortaucht mit den Worten:

« Tret' ich schwankend aus der Oede, » (V. 8913)

Die Identitaet des Wortes « Oede » in Mephistos Beschreibung des Muetterreiches und in Helenas Aussage zwischen Todes- und Wachen macht den besonderen Hinter- und Untergrund fuehlbar, auf dem sich « nah und doch so fern », gegenwaertig und doch entrueckt, Helena, die « Gestalt aller Gestalten », bewegt. — Wenn die Uebersetzung die « Oede » zum absolut Leeren hin uebertreibt und die Identitaet dieses « Leitwortes » nicht beruecksichtigt, so beeintraehtigt sie den Sinnzusammenhang und die dichterische Schoenheit:

Maffei, Manacorda, Errante und Amoretti in der
« Muetterszene » « v u o t o » (V. 6227);

Maffei, Errante und Amoretti bei Helena « d e s e r t o » ;
Manacorda auch hier « v u o t o » (V. 8913).

Biagi gibt als einziger « Oede » an beiden Stellen
gleichmaessig mit « d e s e r t o » wieder.

Natuerlich kann der Uebersetzer die Identitaet des Wortes dort fallen lassen, wo sie offenbar keine thematische Bedeutung hat. Solch eine begruendete Differenzierung macht die Uebersetzung Errantes an einer bedeutsamen Stelle durchsichtiger als das Original:

Zugleich mit dem Daemon « Sorge » naehert sich dem Haus des greisen Faust auch der Daemon der « Not ». Er kann wie seine Genossen « Schuld » und « Mangel » nicht eintreten; denn Faust ist ein Reicher, der sich von solchen Gaesten mit « verwoehntem Gesicht » abwenden kann. — «Not» ist hier also eindeutig *materiell* gemeint. Wenn Faust dann aber, innerlich erschuettert durch die neuerlich offenbar gewordene Verstrickung seines Handelns und Lebens, das Gespraeche der Daemonen vor seiner Tuer undeutlich aufnimmt und sagt:

« Es klang so nach, als hiess' es—Not,

¹⁵ V. 8836 - 8837.

Ein duestres Reimwort folgte — Tod. » (V. 11 400-11 401) so hat die « Not » im Zusammenklang mit « Tod » ihre bloss materielle Bedeutung verloren. Die materielle « Not » musste abziehen, die « Not » in der zweiten Bedeutung des Wortes, als drueckend gefuehlte « Not » - (wendigkeit), als Los und Schicksal, ist auf dem Weg ueber Fausts Ohr und sein erschuetertes Gemuet eingetreten und bereitet somit der nachfolgenden « Sorge » den Weg.

Diese feine Auswertung des Doppelsinnes von « Not » wurde mir so recht erst durch die Uebersetzung Errantes bewusst, der den erfolglosen Daemon « Inedia » nennt und Fausts Worte dann so wiedergibt:

« Un'eco intesi che diceva: *Sorte*;
ed una tetra rima,
che ripeteva *Morte*. »

Eine bestimmende Eigenart der « exakten » Goethischen Symbolsprache im « Faust », vor allem im « Faust II », ist der Gleichlauf, die gegenseitige Spiegelung von menschlichen (individuellen — gesellschaftlichen — staatlichen) Phaenomenen und von Phaenomenen der organischen und anorganischen Natur.¹⁶

Eine Reihe menschlicher Phaenomene sind dem Chaos, dem gestaltarmen, bloss polaren Hin und Her der gewalttaetigen Elemente, dem diskontinuierlichen Vulkanismus zuzuordnen; eine andere dem kontinuierlichen Wachstum, der lebendig-organischen Steigerung. In den Bildern der Dichtung verwirklicht sich so eine innige Gemeinschaft von Menschenleben (Einzelmensch — Gesellschaft — Staat: Geschichte) und Naturleben (anorganische und organische Natur) im Zeichen des Kosmos. Diese Gemeinschaft ist alles andere als rhetorisch und gelegentlich. Sie ist die Frucht der Goethischen Grundkonzeption des Lebens, erfuehlt durch eine vieljaehrige Erfahrung des Menschen, des Kuenstlers, des Betrachters der Natur und der Geschichte, und des Denkers. Schwer mag es oft sein, dieses Doppelgesicht der Goethischen Bildwelt in der Uebersetzung angemessen wiederzugeben. Aber eine einseitig « menschliche » (ethische, historische, religioese) Auffassungsweise des Uebersetzers verfehlt sicher ihre Grundstruktur.

¹⁶ Vgl. WILHELM EMRICH *Die Symbolik von 'Faust II'* Berlin 1943.

Da sucht etwa Faust das Wesen Mephistos folgendermassen zu erfassen:

« Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen
Gewöhnlich an dem Namen lesen,
Wo es sich allzudeutlich weist,
Wenn man euch Fliegengott, *Verderber*, Luegner heisst. »
(V. 1331-1334)

In « *Verderber* » steckt die — Goethes Vorstellungsweise so entsprechende — doppelte Bedeutung

- a) *Verderber* der Seele
- b) Zerstoerer des gestalteten und sich gestaltenden Lebens (Sohn des Chaos).

Fast alle Uebersetzungen geben einseitig nur die erste Bedeutung (« *corruptore* »); Errante gibt nur die zweite (« *Distruttore* »). Die Erfuellung laege in der Zusammenfassung.

Zentrale Stellung nehmen in Goethes Bildwelt die Bilder des « *Ursprungs* »¹⁷ ein. Hier vereinigen sich in echt Goethischem Sinn die Bedeutungen:

- a) das zeitlich-historisch Erste, Aelteste;
- b) das zeitlich-ueberzeitlich Urphaenomenale (Grundgestalt der Phaenomene des Menschen- und Naturlebens);
- c) das der « *einen* », allumfassenden Idee Naechste.¹⁸

In diesem Sinne fordert Faust im grossen Augenblick der Vereinigung mit Helena; da sich zwei nicht nur zeitlich und raeumlich getrennte Welten in zwei Menschen finden, die zugleich Individuen, typische Vertreter ihrer Kulturen und Urphaenomene (Urgestalten) des Menschen schlechthin sind:

« Oh fuehle dich vom *hoechsten* Gott entsprungen,
Der *ersten Welt* gehoerst du einzig an. » (V. 9564-9565)

¹⁷ Vgl. WILHELM EMRICH *Die Symbolik von 'Faust II'* Berlin 1943.

¹⁸ vgl. FERDINAND WEINHANDL *Die Metaphysik Goethes* Berlin, 1932, der sehr richtig den Unterschied gegenueber Kants Ideenbegriff im Immanenzmoment und in der Singularitaet findet. WEITER: Goethe *Maximen und Reflexionen*, hgg. v. MAX HECKER Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 12, Weimar 1907, Nr. 375. *Die Idee ist ewig und einzig; dass wir auch den Plural gebrauchen ist nicht wohlgetan. Alles, was wir gewahr werden und wovon wir reden koennen, sind nur Manifestationen der Idee.*

In doppelter Weise kann die Uebersetzung hier fehlgehen:

- a) indem sie das Hoechste und die Naehe zu ihm nicht angemessen wiedergibt;
- b) indem sie die « erste Welt » nur als « historisch frueh » oder nur als « primitiv » auffasst.

So etwa Maffei:

«e tu *del cielo*
 Stirpe ti senti. Al mondo
Primitivo appartieni; »

oder auch Amoretti:

« Oh, sentiti nata dal *più potente Iddio* !
 Tu appartieni unicamente all'*età più antica*. »

Am gluecklichsten scheint Errante:

« Sèntiti nata dal *più alto Iddio*,
 al *primigenio mondo* anche congiunta! »

Manacorda deutet durch seine Abtoenung « *d'un gran dio* » sicher richtig an, dass der « hoechste Gott » hier nicht einfach christlich aufzufassen ist.

Wie im Helena- Akt das Drama der hoechsten, der « einzigen » menschlichen « Gestalt » in kosmischen Zusammenhaengen abrollt, so wird der Buergerkrieg im Reich, der Zerfall eines grossen staatlich-sozialen Organismus, im IV. Akt des « Faust II » durchsichtig auf die entgegengesetzten Urphaenome des Chaos, die im Menschen- und Naturleben wiederkehren. Nicht zufaellig steht am Beginn des Aktes die scheinbar nur « geologische » Auseinandersetzung zwischen Faust und Mephisto, wo Faust, noch im Banne der hoechsten Gestalt, eine organisch-kontinuierliche Anschauung von der Erdbildung entwickelt, Mephisto eine diskontinuierliche, chaotisch-gewalttaetige dagegensetzt. Nach dieser Einleitung scheint der Buergerkrieg, der Reichszerfall wie eine Bestaetigung fuer die Anschauungsweise Mephistos: Im ewigen Kreislauf bricht das manchmal verborgene Chaos immer wieder offen hervor. Mephisto macht durch seine Mitwirkung in der Schlacht diesen universalen Hintergrund sichtbar. Er weiss ja schon von Anfang an (« Prolog im Himmel »), dass jeder menschliche Hochflug zuletzt doch wieder im Grase endet; weiss, dass alle Steigerung scheinbar ist.

Dass das Chaos, das hier aufbricht, urphaenomenal aufzufassen ist, zeigt sich im IV. Akt mehrmals, wenn sich Bilder einer chaotischen Natur, eines ewig wiederkehrenden Krieges und der Aufloesung einer hoeheren menschlichen Ordnung zu einem Gesamtbild vereinigen.

Die Verbindung zwischen dem universalen Hintergrund (« geologisches Gespraech ») und dem besonderen Fall des Buergerkrieges stellt Mephisto her, indem er die Kraefte, die dann die Schlacht entscheiden, aus dem Elementaren, zunaechst aus dem « Urgebirge », ¹⁹ holt.

« Kriegsunrat hab' ich laengst verspuert,
Den Kriegsrat gleich voraus formiert
Aus Urgebirgs Urmenschenkraft; » (V. 10 315-10 317)

Und noch einmal stellt Mephisto die Gleichung Menschenchaos = Naturchaos her, wenn er die Schlacht mit den Wellen des sturmerregten Meeres zusammenschaut (dem Fausts Wille zur Ordnung und Gestalt den Krieg angesagt hat!) und als etwas « Herrliches » bejubelt:

« Nun, wie sturmerregte Welle
Spruehend, wueten gleiche Maechte
Wild in doppeltem Gefechte;
Herrlichers ist nicht ersonnen... » (V. 10 649-10 652)

Allmählich setzt sich in den vorliegenden italienischen Uebersetzungen diese universale Perspektive durch.

Der erste Vers (V. 10 315) wird haeufig nur auf einen schlechten Kriegsplan bezogen: Maffei (« Il mal disegno di tal guerra »), Biagi (« Fatti d'arme inconsulti »), Manacorda (« sconsigli della guerra ») Errante (« Corbellerie strategiche »). Dabei handelt es sich um eine Fehluebersetzung des Wortes « Unrat ». Unrat bedeutet nicht « schlechte Beratung », sondern « Schmutz, Mist, stinkender Abfall usw. », was Amoretti erstmals richtig wiedergibt:

« Da un pezzo ho fiutato puzzo di guerra »

Die Zusammenschau « Urgebirge » und « Urmenschenkraft » im Zeichen einer ungebaendigten Elementarkraft fehlt

¹⁹ Zur Bedeutung des *Urgebirges* vgl. GOETHES AUFSATZ *Ueber den Granit*, 1784, und das Gespraech zwischen Wilhelm Meister und Jarno in den « *Wanderjahren* », Kapitel 14.

bei Biagi (« potenze umane primitive, di origini montane; »), Manacorda (« con forze di uomini primitivi di montagne preistoriche »), Errante (« ribaldi primigeni, dalle montagne usci- ti preistoriche caverne, ») und Amoretti (« forze di uomini pri- mitivi, discesi da montagne primitive »). Hier hat Maffei einmal richtiger gesehen:

« Colla potenza elementar dell'uomo

E con quella del monte un mio [consiglio di guerra] feci »

Die Zusammenschau von Schlacht und chaotischem Mee- ressturm hat nicht zuletzt Leitmotiv-Bedeutung. Denn sie spielt offenbar spoettisch auf Fausts Zorn ueber die « Zwecklose Kraft unbaendiger Elemente » (V. 10 219) an und seinen Plan, sie zu baendigen: Maffei laesst das Meeresbild ueberhaupt aus; Er- rante nimmt durch eine subjektive Ausdeutung der durchaus unpersoenlichen Wendung « Herrlichers ist nicht ersonnen » dieser Stelle ihre « urphaenomenale » Bedeutung und Objekti- vitaet:

« Or, com' onde
doppiamente furibonde,
suscitate in gran bufera,
forze uguali, a schiera a schiera,
imperversan combattendo...
*Mai battaglia immaginata
ebbe effetto più stupendo.*
La vittoria è assicurata. »

Er bezieht den fraglichen Vers auf den folgenden Ausruf:
« Uns ist diese Schlacht gewonnen! » (V. 10 653), wo er doch wohl auf das vorhergehende urphaenomenale Bild des Kampfes zu beziehen ist. Manacorda und Amoretti sind getreu. Man kann aus ihrer Uebersetzung spueren: Hier jubiliert nicht etwa der Intrigant, der aktive Planer allein, sondern der « Sohn des Chaos » freut sich am Urbild des sinn- und zwecklosen Elemen- tarkampfes, der da ins Menschenleben eintritt und die Taeu- schung einer hoeheren Ordnung zerstoert.

Wie der Mensch einmal in bedrohliche Naehe zum « Starr- sten und Rohesten » ²⁰ in der Natur tritt, so erscheint er ein andermal als Vertreter eines hoeheren gestalteten und sich

²⁰ WILHEM MEISTERS WANDERJAHRE, Buch III, Kap. 14 Goethes Werke. Festaussgabe des Bibliographischen Instituts, Bd. 12, S. 415, Z. 29-32.

steigernden Lebens. Auch hier spiegeln und deuten sich Phänomene des Natur- und Menschenlebens bis in die Einzelheiten der Struktur hinein gegenseitig. Auch hier verletzt eine un-exakte Wiedergabe, eine freie Bildwahl sehr leicht Grundstrukturen.

In der Eingangs-Szene des « Faust II » wendet sich Faust, nachdem er in gewohnter Weise unmittelbar ins Absolute, Eine (die Sonne) gezielt hat, geblendet der Offenbarung im Mannigfaltigen (dem Regenbogen) zu und erringt die wichtige Einsicht:

« Am farbigen Abglanz haben wir das Leben. » (V. 4727)

Sie wird vom « Chorus Mysticus » am Ende des Gesamtwerks wiederholt:

« Alles Vergaengliche
Ist nur ein Gleichnis; » (V. 12 104-12 105)

Diese Bescheidung ist keineswegs nur als negative Resignation aufzufassen. In Goethes Spaetdichtung kehrt dieses Symbol an entscheidender Stelle immer wieder. Wenn nun Biagi Fausts Worte so wiedergibt:

« In colorate imagini per *mera*
Refrazione abbiamo noi la vita »

so fuehrt er damit foermlich einen Schlag gegen Goethe. Denn die Offenbarung des Lichts in den Farben stammt strukturell aus Goethes Farbenlehre. Biagi dagegen verwendet das von Newton her vertraute Bild der Lichtbrechung, gegen das Goethe einen jahrzehntelangen Kampf gefuehrt hat. « Abglanz » im Sinne Goethes ist eben keinesfalls « *mera refrazione* ».

Im « Vorspiel auf dem Theater » teilt sich der reife Goethe in die drei Personen des « Dichters », des « Direktors » und der « Lustigen Person ». Wenn auch jede von ihnen die Anschauung der anderen ueber Wesen und Zweck des Dichtens und des Theaters relativiert, so verkuendet der « Dichter » doch ohne Zweifel die eigenste Auffassung Goethes vom *organischen* Wesen der Dichtung, eine Auffassung, der Goethes Praxis durchaus entsprach. — Man lese etwa Goethes Aeusserungen ueber das Werden der « Helena » oder der « Paria » - Ballade.²¹

²¹ GRAEF, H. G. *Goethe ueber seine Dichtungen* Frankfurt. Bd. 4, S. 420 (1904). Bd. 8, S. 478-479 (1914).

Wenn nun der « Dichter » von der Dichtung sagt:

« Was glaenzt, ist fuer den Augenblick geboren,
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren. » (V. 73-74)

so verletzt ein Bildwechsel, wie ihn Errante vornimmt, die *Struktur* der Aussage, die im *Bild der Geburt* liegt:

« Solo l'orpello, all'attimo conviene:
l'oro, si serba alla posterità. »

Wenn der « Dichter » spaeter ausruft:

« Ist es der Einklang nicht, der aus dem Busen dringt
Und in sein Herz die Welt zuruecke schlingt?... » (V. 140-141)

so verstoesst eine Uebersetzung von « zuruecke schlingt » mit « ricompone » oder « compone » (Scalvini, Maffei, Biagi, Errante) gegen eine grundsatzliche Abneigung, die Goethe dem Wort « komponieren » entgegenbrachte.²² Dieses Wort wurde ihm zum Vertreter aller kuenstlichen, einseitigen, unorganischen Konstruktion im Gegensatz zu einem natuerlich-geistigen Wachstum. Die Uebersetzungen Manacordas (« raccoglie ») und Amoretis (« riconduce ») vermeiden diesen Verstoß.

II. DIE FIGUR

Wenn das einzelne Wort und Bild durch die Struktur der ganzen Dichtung bedingt ist, so ist im engeren Sinne alles, was eine besondere Gestalt aussagt, an ihre besondere Struktur gebunden. Waehrend der Uebersetzer die Sprachgestalt des Gesamtwerks oft unbewusst interpretiert, folgt er bei der Wiedergabe der einzelnen Gestalten meist einer bewussten Interpretation.

Faust

Betrachten wir zunaechst die Wiedergabe des Titelhelden Faust. Sein Wesen deutet der « Herr » des Prologs im Himmel zuerst scheinbar negativ « Es irrt der Mensch, solang er strebt » (V. 317)

²² Vgl. GOETHES WERKE. Weimarer Ausgabe, Abt. II, Bd. 7, S. 207-208.

In der Eingangs-Szene zum « Faust II » haben wir ein Grundproblem Fausts und Goethes aufleuchten sehen: das Verhaeltnis zwischen der *e i n e n* (absoluten) Idee und der mannigfaltigen Erscheinung. Die Loesung findet Goethe darin, dass er zwar die Spannung zwischen diesen Polen nicht ueber-sieht, aber doch die Idee nur *i n* der Erscheinung, das Sein nur *i m* Werden, das Eine nur *i m* Mannigfaltigen, den Typus nur *i n* den Metamorphosen, das Urphaenomen nur *i n* den Phaenomenen aufsucht und findet ²⁴ und jeden unvermittelten Sprung in das Sein, das Absolute, das Eine ablehnt und scheitern sieht. ²⁵

Faust fuehlt nach seiner gewohnten Weise am Eingang zum « Faust II » den Drang « Zum hoechsten Dasein immerfort zu streben » (V. 4685). So wendet er seinen Blick unmittelbar dem Urquell des Lichts, der *e i n e n* Sonne zu. Doch die blendet ihn. Zurueckgestossen, gibt sich Faust nun nicht mehr wie nach der Begegnung mit dem Erdgeist der Verzweiflung hin, sondern findet die irdisch-ertraegliche und fassbare Offenbarung des einen « ewigen Lichts » (V. 4697) in der « Wechseldauer » (V. 4722), in der gestalteten und immer wieder neu sich gestaltenden Mannigfaltigkeit, des « bunten Bogens » (Regenbogens), der die *G a n z h e i t* (Totalitaet) des Farbenkreises repraesentiert und somit zum Symbol der hoechstmoeeglichen Ganzheit im menschlich-irdischen Leben wird ²⁶. In Fausts neuer Wendung liegt « Entsagung » und Gewinn zugleich.

Schon fruher wurde in dieser Arbeit gezeigt, dass das Symbol des Regenbogens im Goethischen Sinne wiedergegeben werden muss. Aber auch der andere Pol der Szene, Fausts vorhergehendes direktes Streben nach dem Absoluten, muesste in der Uebersetzung klar herauskommen. Die vorliegenden Uebersetzungen zeigen eine fortschreitende Annaeherung an

²⁴ Vgl. das Goethische Altersgedicht « Wenn im Unendlichen dasselbe... » mit der zusammenfassenden Schlussformel, die Goethes Weltbild in seiner Eigenart klar heraushebt:

« Und alles Draengen, alles Ringen
Ist (!) ewige Ruh in Gott dem Herrn. »

²⁵ Vgl. Goethes Stellung zur Mystik: « Maximen und Reflexionen », hgg. von Max Hecker, Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 12, Weimar 1907, Nr. 338, 337, 336.

²⁶ Vgl. Goethe « Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil »: Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe (Totalitaet und Harmonie).

den bedeutsamen (relativen) Superlativ « Zum hoechsten Dasein » ueber einen Positiv und einen absoluten Superlativ:

Maffei (« Ad'un alta esistenza »), Biagi (« altissima esistenza »), Manacorda (« verso una suprema esistenza »), Errante (« ad una mèta di più alta esistenza »). Amoretti endlich bringt die Loesung: « tendere verso *la più alta esistenza* ».

Eine weitere Gelegenheit, bei der sich das Innerste Fausts offenbart, ist die « Muetterszene ». Der Schluessel fuer sein Verhalten liegt da wohl in der klaren Antithese, die er Mephisto entgegensetzt:

« In deinem Nichts hoff' ich das All zu finden. » (V. 6256)

Davon ausgehend, wird man zwischen Mephistos distanzierter, in Negationen sich ergehender Beschreibung und Fausts ergriffenem Erleben der Tiefe, Uebergewalt und Unendlichkeit dieses « fremdesten Bereichs » (V. 6195) unterscheiden muessen. Faust sagt von sich:

« Ergriffen, fuehlt er tief das Ungeheure. » (V. 6274)

Eine Gruppe der Uebersetzer wendet hier fuer Faust wie fuer Mephisto unterschiedslos die Sprache der Verneinung an, — die allerdings vom Originaltext vorgegeben ist. Ich kann nicht entscheiden, ob der Unterschied zwischen einer vorwiegend absoluten Verneinung (Mephisto) und einer mystischen Verneinung (Faust), die eigentlich im hoechsten Sinn bejaht, im Italienischen fuehlbar herauskommt. (Schwankt ja schon die deutsche Interpretation und glaubt manchmal auch in Mephisto die Sprache der mystisch-positiven Verneinung zu finden.)²⁷ Jedenfalls beweist Biagi einen feinen Sinn fuer die besondere Abtoenung der Auffassung Fausts, wenn er das Ungeheure nicht mit der Sprache der Verneinung, sondern positiv wiedergibt:

« Sente ci, commosso, il prodigioso al fondo. »

Die Einsicht, die Faust am Anfang des « Faust II » gewonnen hat: « Am farbigen Abglanz haben wir das Leben », sie muss er immer wieder bewaehren und in abgewandelter Form neu erringen. Das geschieht etwa auf dem Gipfel des III. Aktes, wo er im Augenblick der Vereinigung Helena zuruft:

« Durchgrueble nicht das *einzigste* Geschick!
Dasein ist Pflicht, und waer's ein Augenblick. » (V. 9417-9418)

²⁷ Z. B. KURT MAY *Faust II. In der Sprachform gedeutet*, Berlin 1936.

Mit anderen Worten: « Suche und ergreife im Augenblick, im Gegenwaertigen die Ewigkeit ! Lebe ein hochgespanntes Leben ! » Man missverstaende diese Aufforderung, wenn man sie als Aufforderung zu spannungslosem Genuss auffasste. Dann waere Faust uebrigens im eigentlichen Sinn seines Paktes Mephisto verfallen.

Waehrend die Uebersetzungen Maffei und Biagi sich annaehern und Manacorda sowie Amoretti ins Schwarze treffen, scheint Errante dem « epikuraeischen » oder « ästhetisierenden » Missverstaendnis verfallen zu sein:

« viver l'attimo occorre, e non pensare.... »

Fuer das angehaengte « non pensare » bietet Goethes Text keinerlei Unterlage. Man kann es auch nicht aus der Wendung « Durchgrueble nicht » ziehen, denn diese bezieht sich eindeutig auf « das einzige Geschick » Helenas (und Fausts) und nicht auf die Daseinsmaxime.

Erneut schwingt sich der « Herrscher » Faust in der Begegnung mit dem Daemon « Sorge » zu seiner hoechsten Einsicht auf, wenn er vom « Tuechtigen » (V. 11 446) fordert:

*« Im Weiterschreiten find' er Qual und Glueck,
Er, unbefriedigt jeden Augenblick! » (V. 11 451-11 452)*

Wie er frueher als Anschauender, Betrachtender in der Totalitaet des Farbenkreises die Offenbarung des *e i n e n* Lichtes fand, wie er dann das Ewige durch den vollen Einsatz in den Augenblick ziehen wollte, so wird ihm hier das Weiterschreiten im Wechsel von Qual und Glueck zur einzigen Form, in der er das Ewige fassen kann und will. Die subjektive Erdichtung transzendenter Welten lehnt er ab. Allerdings ist dieses Bekenntnis negativer als das am Eingang zum « Faust II » und das auf der Hoehe der Helena-Handlung. Es naehert sich wieder der Stimmung, aus der heraus Faust seinen Pakt abschloss, indem er auf eine negative Unendlichkeit, auf seine ewige Unzufriedenheit, baute. Doch berechtigt dieser negative Beigeschmack noch keineswegs zu einer Umfaerbung, wie sie Errante vornimmt:

*« Inappagato
dell'attimo fugace,
nel sempre più avanzare
la sua gioia ritrovi e il suo tormento! »*

Durch die Vorziehung des zweiten Verses, durch die ungerechtfertigte Anfuegung des « fugace » an « attimo » veraendert Errante den Sinn der Stelle schwerwiegend. Es entsteht der Eindruck eines Kausalzusammenhanges: Weil Faust vom « fluechtigen » Augenblick unbefriedigt ist, deshalb findet er Glueck und Qual im Weiterschreiten. Waehrend Faust im Originaltext das unaufhoerliche Weiterschreiten ohne endgueltige Erfuellung doch positiv auffasst, laesst Errantes Wiedergabe eigentlich nur zwei Deutungsmoeglichkeiten zu:

1. Faust ist vollstaendiger Pessimist (Nihilist) geworden.
2. Fausts Bekenntnis zum Augenblick ist eine verzweifelte Notloesung; er ist im (christlichen) Sinn erloesungsbeduerftig.

Sehr merkwuerdig ist nun, dass sich zur negativ-pessimistischen Auffassung dieser Stelle bei Errante eine allzu positiv-optimistische des « hoechsten Augenblicks » gesellt. Wie die Forschung lange schon hervorgehoben hat, kann man den visionaeren Schlussmonolog Fausts nicht eindeutig optimistisch auffassen. Wenn man auch von uebertrieben pessimistischen Deutungen wie der Wilhelm Boehms²⁸ absieht und zugibt, dass Faust mit seinem Entschluss zur Kolonisation fuer ein freies Volk, inmitten des Volks nicht nur scheinbar hoehersteigt, so muss man doch zugeben, dass er sich im Gefuehl des nahenden Todes ueberhastet. Aufschwung und Unruhe bestimmen den Ton seiner letzten Worte.

So ruft Faust nach einem Leben, das keineswegs von Erfolg zu Erfolg geschritten ist:

« Das Letzte waer' das Hoechsterrungene. » (V. 11 562)

Und er staerkt sich gleichsam selbst den Ruecken mit der Bekraeftigung:

« Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben, » (V. 11 573)

Biagi, Manacorda und Amoretti uebersetzen im wesentlichen angemessen, wenn sie auch « das Letzte » nicht ganz treu zum Attribut des « Errungenen » machen:

Manacorda « sarebbe l'ultima, la mia suprema conquista »
 Amoretti « costituirebbe l'ultima, la suprema conquista ».

²⁸ WILHELM BOEHM, *Faust der Nichtfaustische*, Halle 1931, und *Goethes Faust in neuer Deutung* Koeln 1949.

Errante dagegen :

« ora sarebbe, alfine,
l'ultima mia vittoria: e la suprema! »

« l'ultima mia vittoria » ist Trompetengeschmetter ! Weiter verwandelt Errante die Zukunftsvision, die Vorahnung Fausts in den Gegenstand eines sicheren Glaubens:

« Si: questa fede tutto mi riempie »

Lynkeus

Im Gesang des Waechters Lynkeus singt persoendlich-unpersoenlich der greise Dichter einen Abschiedsgesang. Er breitet ein versoehnendes Licht ueber das Duester der letzten Stunden Fausts. Der Gesang klingt bekenntnishaft aus:

« Ihr gluecklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
es sei, wie es wolle,
Es war doch so schoen! », V. 11289-11292.

In der Wiedergabe dieses Bekenntnisses spalten sich die hier betrachteten Uebersetzungen in zwei Gruppen:

1. Maffei und Errante uebergehen die spannungsvolle Polaritaet, die Dialektik; sie ebnen ein; sie aesthetizieren.

Maffei « Occhi felici ! quello
che in terra o in ciel vedete, oh quanto è bello! »

Errante « Mio sguardo beato !
Non chieder di più,
se ciò che hai mirato
bellissimo fu! »

2. Biagi und Amoretti, weniger Manacorda, bewahren das so deutlich hoerbare « Trotzdem » des Originals. Das Bekenntnis wird somit ein « Ja » zu einer Schoenheit, die sich dem Auge darbietet, das alles scheinbar Vereinzelte, Haessliche, Chaotische in der uebergreifenden Ganzheit des Alls zu schauen und zu bejahren vermag.

Biagi « Occhi, felici voi!
Quel che vedeste già,
Sia ciò che vuoi poi,
Tanta avea pur beltà! »

Amoretti « Voi, o occhi felici, quello che avete veduto,
comunque esso fosse, era pur bello! »

Dass diese zweite Art der Uebersetzung nicht nur buchstabengetreuer, sondern auch dem Geist des Bekenntnisses angemessener ist, lehrt ein Blick auf die Altersdichtung Goethes, in der es in aehnlicher Form mehrmals und an entscheidenden Stellen wiederkehrt.²⁹ Liegt darin doch die Loesung der Krise des Hochklassikers Goethe, der den Gegensatz von Schoenheit und Haesslichkeit, von Gestalt und Chaos tief und schmerzlich erfahren hatte.

Euphorion

Euphorion, der Sohn Fausts und Helenas, nimmt die Voraussetzung des Bundes seiner Eltern zurueck, die Ueberwindung von Zeit und Raum. Er empfindet die Harmonie, die Ausgeglichenheit der Eltern als Traum, als Isolierung. Er draengt zurueck in Zeit und Raum, er draengt zur Tat. Er sieht und bejaht die Gefahr, ja den Tod. Doch sein edles Streben ist ueberhastet, gewaltsam; kurz gesagt, unorganisch; so endet er im Todessturz. Zwei wesentliche Aspekte seiner Gestalt zeichnen sich also ab: Der Drang, aus aesthetischer Isolierung in Raum, Zeit, Geschichte, Not, Tod, menschliche Gemeinschaft zurueck-zukehren, — und die Gewaltsamkeit, Blindheit dieses Drangs.

In den folgenden Worten Euphorions treten sie hervor:

« Traeumt ihr den Friedenstag!
 Traeume, wer traeumen mag.
 Krieg! ist das Losungswort. » (V. 9835-9538)
 « Und der Tod
 ist Gebot,
 Das versteht sich nun einmal. » (V. 9888-9890)
 « Sollt'ich aus der Ferne schauen?
 Nein! Ich teile Sorg' und Not. » (V. 9893-9894)

²⁹ Vgl. den « Prolog zur Eroeffnung des Berliner Theaters im Mai 1821 », wo auf die Bilder des Chaos von selbst die Bilder der Harmonie folgen:

« Alles ist dem Gott geraten
 Alles ist am Ende gut! »

Im Altersgedicht « Der Braeutigam » heisst es ganz aehnlich:

« Wie es auch sei, das Leben, es ist gut »

und im « Einlass » zum « Buch des Paradieses » des « West-oestlichen Divans »:

« Dass die Welt, wie sie auch kreise,
 Liebevoll und dankbar sei. »

Die *Gewaltsamkeit* erscheint besonders im Ruf « Krieg ist das Losungswort! » — Biagi (« Qua la parola è guerra »), Mancorda (« Guerra è d'oggi la parola ») und Amoretti (« Guerra è oggi la parola! ») geben ihn getreu und sinnentsprechend wieder;

Maffei: « Guerra è soltanto
La *gran parola* »

und besonders Errante:

« Ma sappiate
che qui in terra
dominar *risolutivo*
può soltanto un grido: Guerra; »

veraendern und zerdehnen die geballte « Parole »; in der sich innere Spannung einfach befreit, in weitausladende und (Errante) selbstsicher, ja lehrhaft wirkende Rhetorik.

Die Bereitschaft, Gefahr, Not und Tod inmitten einer menschlichen Gemeinschaft zu bestehen, sprechen die Verse 9888-9890 und 9893-9894 aus. « Der Tod » « ist Gebot », — « Das versteht sich nun einmal ». Man hoert den unerbittlichen, unpersoenlichen Gang des Schicksals!

Maffei gibt dem Vers eine unangemessene persoenliche Wendung:

« ...Oscuro
Vi parlo ancor? L'intendermi v'è duro? »

Die Uebersetzungen Biagis und Errantes scheinen sich auf ein Missverstaendnis zu gruenden:

Biagi « Ed è comando
La morte, e quando quello
Suona, *s'intende al momento* »

Errante « Morte, è qui comandamento!
E il sublime ammonimento
qui, nel lampo di un momento,
a noi cògnito si fa. »

Beide fassen das « sich verstehen » als blossen Erkenntnisakt auf, wo es doch vielmehr besagt: « Es versteht sich nun einmal von selbst. Das ist der Gang des Geschehens. Gegen diese Einsicht straeubt man sich vergebens. » Errante

gibt weiter die unpersoenliche Aussage im persoenlichen Plural, somit weniger persoenlich als Maffei, aber doch nicht treffend. Bei Manacorda (« Si comprende alfin tal sorte! ») wird der Schritt des Schicksals am deutlichsten hoerbar, wenn man auch zu dem « alfin » anmerken muss, dass das « nun einmal » schwerlich zeitliche Bedeutung hat. Verfehlt scheint hier die im allgemeinen so treffende Uebersetzung Amorettis (« Ciò che si comprende oggi »), in der sich die Auffassung von « sich verstehen » als *b l o s s e r* Erkenntnisakt verbindet mit einer einseitigen Aktualisierung.

V. 8894 lautet etwa bei Errante:

« No! Prescelgo d'affrontare
con valore
ogni angoscia di periglio. »

In dieser zu freien Wiedergabe fehlt das wichtige Moment der Teilnahme im Ertragen von « Sorge » und « Not », die Euphorion anstrebt. Manacorda (« No! Per me la dura prova! »), der hier zur lyrischen Aussage greift, vereinfacht infolgedessen zu sehr: Auch bei ihm verbirgt sich die Teilnahme an der gemeinsamen Sorge und Not. Amoretti trifft durch eine treue Uebersetzung auch sinngebrauch ins Schwarze:

« No, io condivido affanni e pericoli. »

Fassen wir zusammen:

1. Euphorion ergreift « Krieg » als *Losungswort*, als *Fanal*; es handelt sich nicht etwa um ein echtes « *Loesungswort* », das er rhetorisch-belehrend verkunden koennte.
2. « Tod » fasst Euphorion auf als (zumindest sein) notwendiges Schicksal, das sich von selbst versteht.
3. Dass Euphorion nicht nur die Gefahr sieht, sondern Not und Sorge « teilen » will, — das muss gesagt, das darf nicht verschwiegen werden.

Die Lustige Figur

Lynkeus und Euphorion gehoeren zu den faustnahen Gestalten. Die « Lustige Figur » des Vorspiels auf dem Theater naehert sich mit ihrer Ironie Mephisto. Sie steht zwischen dem praktischen Direktor und dem tiefbewegten Dichter, der fuer

die Reinheit und Unabhaengigkeit seiner Sendung kaempft. Zwischen der extremen Aeusserlichkeit, dem Realismus des Direktors und der extremen Innerlichkeit, dem Idealismus des Dichters steht die Lustige Figur als « Mittler » und spielt ironisch-humorvoll mit den Gegensatzen. Eines ihrer vermittelnden Kernworte heisst:

« Greift nur hinein ins *volle* Menschenleben !

.....

Und wo ihr's packt, da ist's interessant. » (V. 167, 169)

Ohne Zweifel liegt hier der Nachdruck auf der Fuelle und Buntheit des Menschenlebens, nicht etwa auf der Tiefe, deren Anwalt vielmehr der « Dichter » ist. Wieder einmal scheinen die wortgetreuen Uebersetzungen auch dem Geist nach treuer:

« Cercate pur di cogliere l'umana vita in pieno » (Biagi)

« Solo attingete in pieno dalla vita umana » (Manacorda)

« Attingete pertanto nel pieno della vita » (Amoretti)

Die « freieren » Uebersetzungen verlagern den Akzent und legen der « Lustigen Figur » Worte in den Mund, die strukturgemaess besser in den Mund des « Dichters » passten:

« Sol fate di cercare ben addentro
alle viscere della vita » (Scalvini)

« E il fondo
toccate in esso della vita umana
ov'è più colma. » (Errante)

Maffei steht in der Mitte:

Durch « tuffatevi » beschwoert er die Fülle und Buntheit, wenn auch dann « fino al fondo » zu Scalvini und Errante hinüberführt.

« e fino al fondo
Nella vita tuffatevi » (Maffei)

Mephisto - der Herr

Guetig hegend und wartend wie ein Gaertner (« Weiss doch der Gaertner, wenn das Baeumchen gruent, dass Bluet' und Frucht die kuenft'gen Jahre zieren ». V. 310-311) betrachtet der « Herr » des Prologs im Himmel den Menschen Faust; — nicht als allmaechtiger Herrscher.

Er vertraut:

« Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewusst. » (V. 328-329)
Mephisto haelt dagegen:

« Schon gut ! nur dauert es nicht lange. » (V. 330)

Scalvini und Errante uebersetzen:

« Egregiamente! Ma l'avrem tosto finita. »
« È dunque inteso. E sarà presto fatto. »

Wenn man beruecksichtigt, dass sich der Herr und Mephisto ohne Hass begegnen; dass Mephisto einfach der organisch-kosmischen, positiven Weltauffassung entgegengesetzt hat, er wisse « von Sonn' und Welten » « nichts zu sagen » (V. 279), das menschliche Leben und Streben erschoepe sich in einem unaufhoerlichen, sinnlosen Auf und Ab (Bild des Zikaden-sprunges!), so scheinen diese Uebersetzungen nicht gluecklich. Sie setzen an die Stelle von Mephistos Vertrauen auf den sinnlosen Kreislauf des Geschehens, in den alle scheinbare Steigerung zurueckkehrt, das Vertrauen auf eine persoenliche, zielbewusste Aktivitaet « des Teufels ».

Es ist kein Zufall, sondern konsequente Fortfuehrung dieser einseitigen Annaeherung des Goethischen Mephisto an den aktiven, anti-goettlichen « christlichen » Teufel, wenn Errante auch in der « Muetter-Szene » die a-goettliche, besser gottferne, Negativitaet Mephistos zu wenig deutlich wiedergibt, die seine Beschreibung des Muetterreiches kennzeichnet.

« Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne, » (V. 6246)

lautet von Maffei bis Amoretti:

« Ma per la vacua eternità lo sguardo
Giri indarno e rigiri » (Maffei)

« Nulla vedrai nello spazio laggiù
vacuo in eterno,... » (Biagi)

« Niente invece vedrai, in quella lontananza
eternamente vuota. » (Manacorda)

« Nulla, invece, vedrai per entro quella
vuota in eterno lontananza arcana... » (Errante)

« Nulla vedrai nell'eterna vuota lontananza. » (Amoretti)

Biagi verstoesst mit der Ortsangabe « laggiù » gegen Mephistos spaetere Feststellung: « Versinke denn ! Ich koennt auch sagen: steige! (V. 6275).

Errante verwandelt die durchaus negative « ewig leere Ferne » in eine geheimnisvoll-positive « lontananza arcana ».

Und wenn Mephisto von den Muettern behauptet:

« Sie sehn dich nicht, denn Schemen sehn sie nur. » (V. 6290)

so faerbt Errante die Leere und Negativitaet des Ausdrucks « Schemen » positiv, indem er ihn nicht nur mit « Idee » uebersetzt, sondern sogar noch den bestimmten Artikel davorsetzt: « le Idee ». Im Bestreben, das *Wesen* der Muetter zu zeigen, uebersieht Errante, dass wir hier durch die negative Brille Mephistos schauen. Somit scheinen die wortgetreueren Uebersetzungen zugleich sinngetreuer:

Z. B. Biagi « Non ti scorgon le Madri, ché il lor ciglio
Distingue sol dell'ombre le figure. »

Manacorda « Esse non ti vedono, perchè vedono schemi soltanto. »

Amoretti: fast gleich.

Unmittelbar nach Fausts Tod offenbart sich Mephistos Wesenskern wie schon im Prolog im Himmel, bei seiner Einfuehrung in Fausts Studierzimmer und in der Muetterszene, — ja noch deutlicher. Mephisto stuerzt sich nicht, wie es dem aktiven anti-goettlichen « christlichen » Teufel zustuende, sogleich auf das Opfer, das ihm scheinbar verfallen ist; Fausts Ende wird ihm vielmehr zum « Fall », zu einem Beweis mehr fuer seine Auffassung, dass alles Hoeherstreben, alle scheinbare Steigerung letztlich endet im sinnlosen Kreislauf um eine verborgene Mitte: das Nichts schlechthin.

So schliesst er:

« Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei!

Was soll uns denn das ew'ge Schaffen!

Geschaffenes zu nichts hinwegzuraffen! (V. 11597-11599).

.....

Es ist so gut, als waer' es nicht gewesen,

Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es waere.

Ich liehte mir dafuer das Ewig-Leere. » (V. 11 601-11 603)

Er gelangt durch die Verkuendung des « Nichts » an seine Grenze, wie bei seiner Vorstellung in Fausts Studierzimmer

durch die Einsicht in die letztliche Vergeblichkeit seines Wirkens « als Teufel », als Feind der Seele und Anwalt des Chaos. Darauf gruendet sich seine absolute Ironie, die den Kosmos, den Menschen und auch ihn selbst erfasst.

Und nun die Uebersetzungen dieses grundlegenden Bekenntnisses: Manacorda und Amoretti stimmen fast voellig ueberein; Errante geht eigene Wege.

Manacorda und Amoretti uebersetzen « das ew'ge Schaffen » mit « eterno *operare* »; Errante uebersetzt « *crear senza respiro* ». « Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es waere » lautet bei Manacorda: « è vita che *si muove in cerchio come se esistesse* » und bei Amoretti: « è un qualche cosa che *si muove in cerchio come se esistesse* »; bei Errante dagegen: « è qualcosa che *va intorno errando* ».

Manacorda und Amoretti zeichnen ein universales *Geschehen*, dass sich in einer *geschlossenen Form, im Kreis*, bewegt. Diese Form ist aber keine lebendige Entwicklungsform; sie ist vielmehr *starr*. In ihrem Zentrum gaeht das « Ewig-Leere ». Im getreuen Wortlaut bleibt auch der Geist der Stelle bewahrt.

Errante fasst das « Schaffen » dagegen als organische Schoepfung. Waehrend er die organische Vorstellungsweise Goethes an anderer Stelle uebergeht³⁰, setzt er sie hier wenig passend ein. Das eindrucksvolle Bild des starren, trostlos-geschlossenen Kreisens um das « Ewig-Leere » ersetzt er durch das unangemessene Bild eines ziellos-wirren Umherirrens, Umherschweifens. Dieses Bild fuehrt aus der spezifisch Goethischen Bildwelt, Vorstellungsweise und Problematik hinaus, die gerade darin liegt, dass das Alleben in seiner « Gestaltung, Umgestaltung » (V. 6287) gleichsam zwei Gesichter hat. Das Gesicht, zu dem sich Goethe in letzter Instanz bekennt, zeigt das beruehmte Gedicht:

« *Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fliesst,
Das tausendfaeltige Gewoelbe
Sich kraeftig ineinander schliesst,
Stroemt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem groessten Stern,
Und alles Draengen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn. »*

³⁰ Vgl. Seite 55.

« Das Ewig-Leere » uebersetzen Manacorda und Amoretti woertlich « il vuoto eterno ». Errante sagt « *il Nulla eterno* » und nennt damit unverhuellt den Hintergrund der ewigen Leere. Das ist sicher nicht sinnwidrig, wenn man auch bedenken muss, dass Goethe wohl nicht zufaellig das « Nichts » unmittelbar kaum jemals ausspricht, sondern als letztes « Ziel » in Annaeherungssymbolen, wie hier dem « Ewig-Leeren », durchscheinen laesst.

Das offenbart sich nochmals da, wo der « Herr » (« Prolog im Himmel ») Mephistos Wesen deutet. Er bezeichnet Mephisto als « den Gesellen » (V. 342) des Menschen

Das Woertchen « als » setzt eine wichtige Unterscheidung: Mephisto hat die *Funktion* des Teufels, ist mit ihm aber nicht schlechthin identisch.

Manacorda « un compagno
che lo stimoli e agendo faccia
il dover suo di diavolo. »

Amoretti « Perciò gli metto volentieri accanto un compagno che lo sproni, ed agisca e si comporti *come* diavolo. »

« Doch ihr, *die echten Goettersoehne*,
Erfreut euch der lebendig reichen Schoene! » (V. 344-345)

Der Herr nennt damit implizit, wenn auch nicht explizit, Mephisto einen zwar « unechten », aber doch immerhin einen « Goettersohn » und bezieht ihn damit letztlich in den lebendigen, von der ewigen Liebe durchwalteten Kosmos ein. Scalvini (« Ma voi, prole purissima del cielo ») und Maffei (« Ma voi, figli del cielo ») uebersetzen das « echt » nicht oder nicht angemessen und verbergen damit den angedeuteten, wichtigen Sachverhalt. Manacorda, Errante und Amoretti decken ihn auf, am besten Errante:

« Ma voi, figliuoli *autèntici* di Dio,... »

Er kehrt wieder und erhaelt eine neue Bestaetigung nach Fausts Tod, wo Mephisto fuer eine Augenblick von den Flammen der ewigen Liebe erfaßt wird. Zwar erscheint in seiner sexuell-luesternen Annaeherung an die Engel die niedrigste Form der Liebe, die Liebe als Kreislauf von Begehren und Enttaeuschung (vgl. die « Lamienszene » in der « Klassischen Walpurgisnacht » in ihrer universalen Ausdeutung durch Mephisto V. 7795-7800), wie sie seiner Weltauffassung entspricht, aber Mephisto wird damit doch *einbezogen*, er kann nicht widerstehen und empfindet diese fluechtigen Augenblicke nachtraeglich selbst als gluecklich ueberstandene Gefaehrung seiner « Teufelsteile »:

« Gerettet sind die edlen Teufelsteile,

Der Liebesspuk, er wirft sich auf die Haut; »

(V. 11 813-11 814)

Biagi scheint am gluecklichsten:

« In salvo ancora

Son le nobili parti di Satanno !

Il folletto d'amor *la pelle sfiora*. »

Manacorda, Errante und Amoretti betonen einseitig die Vertreibung der Liebe, wo doch darin, dass die Engel aus der ewigen Liebe leben, waehrend sie sich Mephisto nur « auf die Haut » « wirft », eine bedeutungsvolle Parallele zur Gegenueberstellung: « echte Goettersoehne » (Engel) — unechter Goettersohn (Mephisto) sichtbar wird.

« E quanto allo spettro dell'amore,

egli lo espunge per la pelle! »

(Manacorda)

« Quanto alla lebbra del celeste Amore,

per ogni poro il Diavolo la espelle! »

(Errante)

« e caccio, attraverso i pori della pelle,

lo spettro d'amore! »

(Amoretti)

Zusammenfassend: Eine genaue Betrachtung des *Phaenomens* « Mephisto » lehrt die Einseitigkeit einer einfachen Interpretation der Gestalt als « Teufel » im Sinne der christlichen Weltauffassung. Nicht nur der abschliessende Misserfolg seines Wirkens, sondern die Art seines Wirkens und sein Wesen passen nicht in dieses Schema. Gerade die Uebersetzung offenbart das, da sie im Gefolge einer solch einseitigen Interpretation den Goethischen Text an entscheidenden Stellen nicht etwa nur frei, aber doch sinngetreu wiedergibt, sondern ihn pressen und umbiegen muss.

Errante neigt besonders dazu.³¹ Das zeigen noch zwei andere Stellen:

Mephisto stellt sich vor dem Pakt mit allen seinen Kräften Faust zur Verfügung; schickt aber ironisch voraus:

« Ich bin keiner von den Grossen; » (V. 1641)

Errante uebersetzt das:

« Io non sono *un eletto fra gli eletti* »

³¹ Dieses aus der Analyse der Uebersetzung gewonnene Ergebnis bestaetigt mir nachtraeglich Errantes Kommentar « Il mito di Faust », Bd. 2 und 3, Firenze: Sansoni 1952. Einige bezeichnende Stellen: « Mefistofele, l'Angelo caduto » (Bd. 2, S. 31 und 32) Nirgends im « Faust » wird Mephisto tatsaechlich so benannt. Besonders bezeichnend aber die Interpretation der Verse 318-322, wo Mephisto seine fuer den transzendenten Teufel merkwuerdige Vorliebe fuer die Lebenden ausdrueckt. Errante gibt ohne Ruecksicht auf das *Phaenomen Mephisto* eine Definition des christlichen Teufels und *deduziert* daraus seine Interpretation. « Il Demonio..... Agisce nel tempo e sulla terra: non nell'eternità e nell'oltretomba. L'opera diabolica per perdere l'umanità cessa non appena lo spirito umano si sia sprigionato, con la morte, dalla *carne peccaminosa* (!). Dannato, il Maligno lo precipita nell'Inferno. Salvato, lascia che si compia in Purgatorio la sua redenzione o che salga alle beatitudini del Paradiso. Ma in tutti i tre casi, l'opera di Satana sovra quel singolo spirito è terminata. Ed egli muove in caccia di altri spiriti imprigionati ancora nella carne, da dannare. Perché l'ebbrezza del Demonio è precisamente volta alla carne peccaminosa, che imputrisce l'anima. È l'ebbrezza della caccia in se stessa. Proprio in quel giocar feroce con la preda corporea assalita alla ghermita, come fa il gatto col topolino vivo: per abbandonarlo, non appena abbia dato l'ultimo guizzo. Nella risposta di Mefistofele al Signore, mentre già fremente dalle radici dell'istinto diabolico (e si traduce in una immagine icastica di golosità) quell'ebbrezza crudele, è implicita la sicumera che il tempo in cui lo spirito di Faust rimarrà chiuso ancora nella carne e sulla terra, sarà sufficiente al Demonio per assicurarsi il possesso in eterno anche del suo spirito. » (Bd. 2, S. 35-36).

Das hier eingefuehrte christliche Bild vom Auserwaehlten ist weltanschaulich nicht am Platze und verfehlt voellig die Hoehelage dieser Selbstironie, die sich zugleich gegen die Groesse ueberhaupt richtet. Die einfachen Uebertragungen Scalvinis (« Io non mi annovero fra i grandi »), Maffeis (« Uno de' grandi non son; »), Biagis (« Io non son uno de' grandi ») und Amorettis (« Non sono uno dei grandi della terra ») scheinen viel angemessener. Manacorda arbeitet das Ironisch-Groteske am besten heraus:

« Senz'essere affatto *un pezzo grosso*. »

Und wenn Mephisto Fausts letztes Unternehmen mit der Bemerkung begleitet:

« Du bist doch nur fuer uns bemueht » (V. 11 544)

so ueberanstrengt Errante das unbestimmte, ironisch-schwebende « fuer uns », — das Biagi, Manacorda und Amoretti auch einfach mit « per noi » uebersetzen —, und macht daraus einen massiven, dogmatisch-eindeutigen Kommentar:

« *Ma pure, stolto!, è solo per l'Inferno* »

— Die Wiedergabe der Mephisto-Gestalt hat uns nun an die Frage herangefuehrt, wie die italienischen Uebersetzer die Weltstruktur des « Faust » wiedergeben.

III. DER KOSMOS (DAS WELTBID)

Schon im vorhergehenden Abschnitt hat es sich ergeben, dass eine « Verchristlichung » des Herrn, Fausts und Mephistos dem Goethischen Werk Gewalt antut.

Dadurch erhielt die Wette zwischen dem Herrn und Mephisto ein anderes Gesicht als sie tatsaechlich hat. Und auch der *Pakt*, das Zentrum der Faustfabel, verloere sein eigentuemliches Gesicht, wenn man ihn eindeutig traditionell auffasste.

Mephistos Angebot an Faust lautet:

« Ich will mich *h i e r* zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns *d r u e b e n* wiederfinden,
So sollst du mir das Gleiche tun. » (V. 1656-1659)

Zunaechst faellt auf, dass keineswegs eindeutig-massiv von Diesseits und Jenseits, von Erde, Hoelle und Himmel die Rede ist; dass gleichsam nur hypothetisch-schwebende Angaben gemacht werden: « h i e r » — « d r u e b e n ». Diese Eigentuemlichkeit bewahren auch Scalvini, Maffei, Biagi, Manacorda und Amoretti mit Uebersetzungen wie « di qua; qua; qui » und « di là ». Nur Errante « verchristlicht » das « h i e r », indem er uebertraegt « nel mondo di quaggiù ».

Weiter fragt man sich, ob man das « Wenn » *temporal* oder *konditional* auffassen soll. Ist sich Mephisto dieses « Wiederfindens » unbedingt sicher? Sein Zweifel an der Kraft des « alten Todes », seine Vorahnungen nach Fausts Tod, noch vor dem direkten Eingreifen der « ewigen Liebe » (vgl. V. 1620 ff., besonders aber V. 11 630 - 11 633) legen eine *konditionale* Auffassung nahe. Merkwuerdigerweise ist es diesmal Errante, der zusammen mit dem Vorlaeufer Maffei diese « revolutionaere » Uebersetzung gibt (« se »), ³² waehrend die anderen Uebersetzer mit der temporalen Fassung (« quando », « allorché ») Mephisto eine teuflische Sicherheit im traditionellen Sinn zuschreiben.

Wenn Faust auf Mephistos Vorschlag entgegnet:

« Wie ich beharre, bin ich Knecht,
Ob *dein*, was frag' ich, oder *wessen*; » (V. 1710-1711)

so kehrt in seinen Worten das Unbestimmt-Schwebende der Angaben Mephistos wieder, das sich uebrigens in Mephistos ironischem Spiel mit der « Teufelsmaske » durch das ganze Drama zieht.

Manacorda und Amoretti bewahren den besonderen Charakter der Stelle:

Manacorda « Tanto, appena io m'arresto, son servo.
E se tuo o di chi altro, a me che me n'importa? »
Amoretti « Come io mi arresti, sia schiavo,
o tuo, o di chi non chiedo! »

Scalvini dagegen zerstoert die hypothetische Schwebel:

« Poiché è mio destino ch'io sia schiavo; »

³² Vgl. Errantes Kommentar: « Il mito di Faust », Bd. 2, S. 175: « Piuttosto vaghi appaiono, invece, i termini della contropartita. Proiettata, questa, in un piano ipotetico da quel condizionale « ritrovarsi nell'al di là,... ».

und Errante bestimmt massiv:

« E non domando, no, se *del demonio*
o se d'altro padrone. »

Diese seine Tendenz treibt ihn dahin, dass er den Ruf des dahingegangenen Euphorion nach der Mutter Helena so uebersetzt, dass man annehmen muss, er komme aus der christlichen Hoelle; — was offensichtlich nicht angeht.

« Lass mich *im duestern Reich*,
Mutter, mich nicht allein! » (V. 9905-9906)

Wenn man das « duestere Reich » mythologisch festlegen will — was gar nicht noetig ist —, so ist doch an den « Hades » zu denken (vgl. V. 9944 und V. 9966-9969).

Errante « Madre! *All'eterno duolo*
nel regno delle tenebra,
non mi lasciare solo! »

Vom « ewigen Schmerz », der uns Dantes Inferno vor Augen ruft, ist im Goethischen Text nicht die Rede.

Wie man Mephisto zu Unrecht « einteufelt », so verchristlicht man zu Unrecht seine Gegenpole, den Kosmos, die menschliche Seele und Gott.

Auf den Pfaden der Magie versucht sich Faust zunaechst dem *Makrokosmos* anzunaehern, dessen dynamisch-kontinuierliches Bild Goethisch-Plotinisch vor unseren Augen ersteht. Doch Faust kann diese Vision nicht in sein Inneres aufnehmen; sie bleibt kalte Schau aus der Distanz:

« Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur! » (V. 454)

Errante uebersetzt:

« Quale miraggio! Ma non è, purtroppo,
se non *labile giuoco di parvenze*. »

Die anderen hier betrachteten Uebersetzungen stimmen fast woertlich mit dem Original ueberein. Als Beispiel diene die juengste, Amoretti:

« Quale spettacolo! Ma ahimè solamente
uno spettacolo! »

Errante uebertreibt zweifellos. Faust tastet im Ausruf der Enttauschung die Harmonie und Gesetzmaessigkeit des kosmischen Lebens *an sich* nicht an; nur *ihm* bleibt es blosses Schauspiel; denn er kann es nicht von innen erfassen. Errantes Uebersetzung dagegen erinnert entweder an das Bild der fluechtigen, wertlosen. « Welt », wie es von weltfluechtigen Richtungen des Christentums entworfen wurde, oder an das Weltbild eines absoluten Idealisten, eines aesthetischen Solipsisten. Keiner dieser Entwuerfe wird vom Goethischen Text gestuetzt.

Die Gestalt des « Erdgeists » ist von entscheidender Bedeutung fuer den Wandel der Goethischen Konzeption des Faustdramas gegenueber der Tradition. Sie entspringt aus Goethes panentheistischer Weltauffassung: Im « Urfaust » und noch im « Fragment » erscheint Mephisto u. a. als Diener des Erdgeistes (vgl. Szene « Trueber Tag. Feld. » und « Wald und Hoehle » V. 3217-3222, 3241-3246). Und auf der anderen Seite wird Gott im raum-zeitlichen Wirken des Erdgeistes sichtbar:

« So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke *der Gottheit* lebendiges Kleid. » (V. 508-509)

Wohl nicht zufaellig steht hier die unpersoenliche Bezeichnung « Gottheit » anstelle der persoenlichen « Gott ». Der Wechsel von unpersoenlicher und persoenlicher Erscheinung des Hoechsten kennzeichnet Goethes Welt. Man beraubt sie ihrer eigentuemlichen Struktur, wenn man eine der beiden Seiten zu Gunsten der anderen uebergeht. So scheinen von den hier betrachteten nur die Uebersetzungen Biagis und Amorettis adaequat:

Biagi « Il vivo ammanto alla *divinità*. »
Amoretti « e tesso la vivente veste della *divinità*. »

Die anderen personifizieren alle: « Dio ».

Wie man das Hoechste in Goethes « Faust » nicht einfach mit dem persoenlichen Gott des Christenglaubens gleichsetzen darf, so darf man auf Faust nicht einfach das Schema der christlichen Seele anwenden. Ein solches Missverstaendnis suggerieren aber einige Uebersetzungen der beruehmten Engelse:

« Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Boesen, » (V. 11 934-11 935)

Das « edle Glied der Geisterwelt » nennt Errante « *il degno spirito nel mondo dei beati* » und aehnlich Amoretti: « *questo nobile membro del mondo dei beati* ». — Biagis « *Del mondo degli spiriti il nobil fiore* » und Manacordas « *uomo di nobili spiriti* » scheinen angemessener.

Dies wird bestaetigt durch die Art der Erloesung Fausts, in der sich — wenn man eine eigentlich unstatthafte Analyse vornimmt — die Momente einer « *subjektiven Selbsterloesung* »:

« Wer immer strebend sich bemueht,
Den koennen wir erloesen ». (V. 11 936 - 11 937).

und einer « *objektiven Fremderloesung* »

« Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar... » (V. 11 938-11 940)

eigenartig vereinigen. Jede einseitige Betonung eines der beiden Momente fuehrt fast zwangsweise zu einer einseitigen Auffassung der Erloesung Fausts.

Betrachten wir daraufhin die Uebersetzung der Engelworte, die sich auf « die Liebe » « von oben » beziehen:

Errante « *E se la Grazia del divino Amore
interviene dall'alto in suo favore,* »

Das bedeutsam abtoenende Woertchen « *gar* » wird nicht beruecksichtigt. « *Teilnehmen* » wird zu « *intervenire* ». Die Fremderloesung ist stark ueberbetont.

Biagi « *E se per lui l'amor dall'alta spera
Parte ha preso speciale,...* »

Das « *Teilnehmen* » ist getreuer mit « *prender parte* » wiedergegeben. « *Gar* » bleibt auch hier unberuecksichtigt.

Manacorda « *Che se poi l'Amore da l'alto
avvien che gli s'apprende,...* »

Das « *avvenire a prendere* » stellt gegenueber Biagi einen

Rueckschritt dar. Die Einfuehrung von « poi » ist ein Ansatz zur Wiedergabe des « gar ». ³³.

Amoretti « E se *poi anche* l'Amore
 partecipa, dall'alto... »

Amoretti trifft den Nagel auf den Kopf, indem er sowohl das « gar » wie das « teilnehmen » vollgueltig uebertraegt.

WALTER WEISS

³³ Benedetto Croce hat in einer ausfuehrlichen Auseinandersetzung mit der Uebersetzung Manacordas (« Nuovi Saggi sul Goethe », Bari 1934, « Una Nuova Traduzione del Faust ») u. a. diese Stelle heftig angegriffen und ihr lobend die Uebersetzung Kerkabers gegenuebergestellt (S. 169).

Wie mir auch sonst die Kritik Croces an Manacorda dort wenig stichhaltig erscheint, wo sie ihm inhaltlich falsche Wiedergabe des deutschen Textes vorwirft, so scheint mir auch der Angriff an dieser Stelle wenig gerechtfertigt. « Avviene che gli apprende » mag im Italienischen nicht gut klingen, aber die beispielhaft gegenuebergestellte Uebertragung Kerkabers ist auch nicht treu, jedenfalls in einem wesentlichen Punkt:

« E *or che venne* a quest'anima amante
pur dall'alto l'Amore in aiuto... »

Sie gibt die konditionale Form der Engelverse, die Fausts Erloesung zum « Fall » erhebt, in temporaler Form und nimmt somit diesem « Schluessel » zu Fausts Erloesung seinen universalen Charakter.

Mir scheint, im Gegensatz zu Croce, sehr bemerkenswert, dass sich gewisse standpunktbedingte Einseitigkeiten der *Faustinterpretation* Manacordas, kaum nachteilig auf seine *Uebersetzung* auswirken. Vielleicht gerade deshalb, weil Manacorda in letzter Instanz Goethe ferne steht

— (Introduzione, S. XXVI: « ...tutta la dottrina del 'Faust', in quanto naturalismo, energetismo trasformistico, immanenza dialettica e autonomismo, si trova necessariamente fuori del Cristianesimo. » — S. XXIX: « Si pensi... alla goethiana radicale incapacità teoretica di affermare non il sovrumano, ma il sovranaturale,... » — S. XXXII: « ...i ripetuti e poderosi sforzi per allargare il mondo morale fino a farlo coincidere con l'universo non riescono mai a interamente cancellare in Goethe l'antico egocentrico,... ») —

und weil er daher die Struktur dieses mit dem Stempel « nichtchristlich » versehenen Weltbildes im Kommentar zu sehr vereinfacht,

— (Introduzione, S. XXII Einfache Polarisierung in « due fondamentali principi: la Natura e l'Uomo. » « La natura inconsapevole, l'uomo consapevole; la natura serena, tranquilla, imperturbabile nel suo infrangibile *mus*, essenza di fato e destino... La natura sempre innocente, sempre riposante, sempre ristoratrice, sempre 'Jahvè'. An anderer Stelle eine durchaus einseitige Dualisierung: S. XXV « l'arresto (il Male)... flusso (il Bene), die der eigentuemlich Goethischen Fassung und Loesung des « Sein-Werden »-Problems nicht entspricht. » —

arbeitet er aus objektivierendem Abstand die Eigenart der Goethischen Welt oft besser heraus als Errante, der sich mehr oder weniger mit ihr einig glaubt.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

IL MIO TESTAMENTO LETTERARIO

(lettera a' miei ex scolari) (*)

Miei cari,

a nessuno potrei confidare e affidare le mie confessioni, il ripensamento di tutta la mia lunga vita di studioso e addirittura il mio testamento letterario meglio che a voi, miei figli d'anima, e alla vostra Catania, che mi è stata ospite gentile e benigna per ben sedici anni, gli ultimi e i più belli e sereni, non ostante la disagiata parentesi della guerra, della mia non facile carriera. Ha voluto la sorte che uno che molti chiamano, con poca sua soddisfazione, « specialista del Settecento », abbia vissuto gli ultimi e migliori anni della sua vita accademica in cotesta città, che nella sua parte storica e più caratteristica e, per lui, più affascinante è una mirabile città settecentesca sotto il segno di G. B. Vaccarini.

Può essere istruttiva una breve storia della mia lunga carriera.

Io giunsi ai gradi di generale, venendo proprio sù da la gamella.

Premetto che i migliori studenti di lettere della mia generazione non conoscevano l'arrivismo (forse neppure la parola era nata); laureati, prendevano parte ai concorsi, cominciando da quelli alle cattedre più umili, e, vintili, andavano dove il Ministero li mandava, da un capo all'altro d'Italia: ch'era un utile modo di conoscere questa Italia, in gran parte ancora ignota a gl'Italiani. Il professore novello non chiedeva più nulla a suo padre, e sposava poi una fanciulla ricca di molte doti, ma senza dote, col nobile orgoglio di poter dire che bastava a sé stesso e alla propria famiglia.

Subito dopo la laurea (novembre 1897), iniziai la mia « via crucis » nelle scuole medie inferiori e superiori. Per ventun anno, dal 1898 al 1912, insegnai lingua e lettere italiane successivamente nelle Scuole tecniche di Sanginesio, Mistretta, Crema, nella Scuola normale di Belluno, negl'Istituti tecnici di Melfi, Foggia, Pavia, Genova e Roma (e, dal 1907 al 1911, storia dell'arte nel Liceo di Pavia).

* Fu letta il 17 giugno 1956 nell'Aula magna del Palazzo delle scienze di Catania, in occasione delle onoranze tributate al prof. Natali dall'Istituto Universitario di Magistero.

Interruppi nel '12 l'insegnamento, incaricato di reggere il provveditorato a gli studii di Potenza. Mi occupai molto allora, com'era mio dovere, di quistioni scolastiche, e feci una proposta di riforma delle scuole medie, che ebbi più tardi la soddisfazione di vedere attuata nella parte vitale della riforma gentiliana. Rifiutai nel '14 l'offerta fattami dal ministro Credaro del provveditorato di Sondrio, preferendo le geniali cure dell'insegnante e del letterato a quelle d'un ufficio divenuto quasi esclusivamente amministrativo. Tornato dunque all'insegnamento, ottenni nel '14 la libera docenza (relatore Alfredo Galletti) in letteratura italiana, che cominciai a esercitare l'anno seguente nell'Università di Genova, e poi, dal '17, nell'Università di Roma. Nel '19, fui chiamato a supplire Luigi Pirandello per la linguistica e stilistica nel I biennio del R. Istituto superiore di Magistero di Roma. Poi, dall'anno successivo, fui comandato prima come docente di storia letteraria in tutti e quattro i corsi del detto Istituto, e da ultimo, quando esso divenne Facoltà universitaria, come professore di lettere italiane nel Corso triennale per gli aspiranti alla direzione didattica. Posso dire in coscienza che per ventun anno diedi la parte migliore di me al Magistero di Roma.

Nel '28, per la prima volta, presi parte a un concorso universitario; fui dichiarato « maturo » (sfido io!) a maggioranza; e la « maturità » a unanimità ottenni ne' due concorsi successivi, del '36 e del '37: ma nessuna commissione mi fu così benigna da mettermi interna. Sfortuna, ma anche mia colpa: io non ebbi mai un maestro autorevole che mi appoggiasse, né mai incensai (anzi!) i futuri miei giudici; son sempre stato un indipendente solitario, e troppo spesso mi son compiaciuto di andar contro corrente. Dicevano i miei giudici: « Il Natali è decorosamente a posto: preside di Liceo, comandato all'Università: si può contentare. Ajutiamo i giovani! » (che erano i loro scolari). E io mi sarei contentato, tanto più che dal novembre del '28 Giovanni Gentile mi aveva chiamato a far parte della famiglia della « Enciclopedia Italiana », prima nell'Ufficio di revisione, poi nella Redazione del « Dizionario biografico degl'Italiani », alla cui preparazione, lenta e oscura, metodica e paziente, attesi — senza pregiudizio dell'assidua collaborazione all'« Enciclopedia » — ben dieci anni (con un fervore, che non è venuto meno nel lavoro fatto in casa allo stesso fine negli anni successivi sino a oggi): ma non sapevano quei signori quanto fosse per me estenuante la lotta di ogni anno, massime a ogni mutamento di ministro, per la conferma del comando al Magistero; soprattutto non pensavano che venivano a togliermi dieci anni di vita socialmente utile, facendomi mettere a riposo a 65 invece che

a 75 anni. Così mi vedevo passar avanti gente che avevo esaminata come giudice di concorsi a cattedre di scuole medie.

Finalmente, nel concorso del '39, una commissione di galantuomini mi fece giustizia, mettendomi primo in terna; e la Facoltà di lettere di Catania mi onorò della sua chiamata, alla quale si aggiunse nel '47 quella dell'Istituto universitario di Magistero, allora fondato.

* * *

A meglio spiegare le difficoltà della mia vita accademica, varrà un breve obiettivo ragguaglio dell'ordine e degl'intenti de' miei studi.

Io sono, almeno nelle discipline da me più coltivate, storia dell'arte e letteratura italiana, un autodidatta. Nella discussione della tesi di laurea, fui giudicato « uno studioso » più che « uno studente ». Quando studiavo nell'Ateneo Romano, quella Facoltà di lettere si onorava d'insigni maestri (un Occioni, un Piccolomini, un Monaci, un Luigi Ferri, un Labriola, un Dalla Vedova, un Beloch, un Loewy e altri e altri); ma Adolfo Venturi non era ancora titolare di quella che fu poi la prima cattedra di storia dell'arte delle Università d'Italia, e la letteratura italiana era capitata in mano d'uno sveltissimo centimano, Angelo De Gubernatis, troppo migliore indianista che italianista. Io guardavo, come a un faro, a un maestro lontano: al Carducci. Un maestro ebbi, un grande maestro, Antonio Labriola (un marxista indipendente, che non rinnegava la patria italiana), il quale m'innamorò degli studi storici, e al sognante giovinetto, meditante un trattato dell'armonia universale, insegnò a pensare le disarmonie della storia. E profittai delle incantevoli esegesi stilnovistiche e dantesche del serafico Giulio Salvadori, libero docente di letteratura italiana¹. Come tentassi di conciliare il materialismo storico del Labriola con lo spiritualismo cristiano del Salvadori, potrebbe farlo intendere, se mettesse conto esumarlo, un mio articolo, *Socialismo e religione*, pubblicato nell'« Avanti! » del 3 aprile 1897. (Ero socialista, sebbene non iscritto al partito, e scrivevo nell'« Avanti! »: è stato detto che chi non è rivoluzionario a vent'anni, non ha cuore, ma chi continua a esser tale a quaranta, non ha testa).

Dopo la prima varia affrettata produzione giornalistica, cominciai a vagheggiare ambiziosamente il connubio dell'estetica con l'erudizione, anzi addirittura il connubio vichiano della filosofia con la filologia. Ero ideatore di vaste opere: nella prefazione al mio pri-

¹ Su le mie relazioni col Salvadori v. il mio articolo *Lettere e versi inediti di G. S.*, nell'« Osservatore Romano », 30 sett. 1945. E per Antonio Labriola, la necrologia che ne scrissi nell'« Ateneo Veneto », marzo-aprile 1904.

mo libro noto, *La mente e l'anima di G. Parini* (1900) ¹, dichiaravo di aver voluto dar saggio di tre opere di lunga lena, per le quali da qualche tempo raccoglievo materiali: la storia del « concetto della nobiltà nella letteratura italiana », la storia della « donna » e dell'« amore in Italia » e la storia delle « idee estetiche in Italia ». (E per tutta la vita ho continuato, per questi e altri ambiziosi disegni di ardua effettuazione, ad accumulare materiali, che pur troppo gioveranno poco, informi come sono, a chi li troverà dopo la mia morte).

Poi presi a coltivare, con la storia delle lettere, la storia delle arti. Fui primo a dare alle scuole e alle famiglie d'Italia una *Storia dell'arte* (1903), di cui si pubblicarono, sino al '27, ben sei edizioni in tre volumi, sempre rivedute e ampliate. Questa *Storia* fu da me scritta con l'intento di mettere in relazione lo svolgimento artistico con lo svolgimento letterario e l'uno e l'altro con lo svolgimento civile; e contiene nelle introduzioni ai singoli periodi un disegno storico (tracciato con vigile e geloso senso d'italianità) della civiltà nostra dalle origini protoitaliche etrusche italogreche a noi. Rifuggivo sin da allora dalla cultura senza patria, dall'autolesionismo, se così posso dire, di coloro che, per « sprovvincializzare » l'Italia, ne farebbero la « provincia » d'una nazione straniera!

Convinto che uno storico dell'arte e della letteratura debba possedere un chiaro concetto della storia, dell'arte e della letteratura, mi diedi a speculare su i problemi estetici, ai quali dedicai sparsi lavori, che ho avuto il torto di non raccogliere in volume, dando così a credere che altri m'abbia preceduto, che in realtà m'ha seguito. Negli anni di Pavia, l'editore Laterza m'incaricò di scrivere un trattato di stilistica. Lo meditai a lungo e lo abbozzai, con l'intenzione di conciliare la vecchia retorica con la nuova estetica: ma non lo compii per la stampa, perchè troppe altre occupazioni me lo impedirono, come la compilazione del « Bollettino della Società pavese di storia patria », della quale ero segretario ², la *Guida di Pavia e della sua Certosa* (1911) e le biografie degli artisti pavesi affidatemi dalla Direzione del *Künstlerlexikon* di Lipsia.

¹ Per brevità, non darò tutte le indicazioni bibliografiche dei lavori miei che verrò citando: rimando una volta per sempre alla *Bibliografia degli scritti di G. Natali*, con pref. di M. La Rosa, pubblicata con generoso pensiero nel 1955 dal Comitato universitario del Magistero di Catania.

² Dando breve notizia della mia carriera, non ho creduto opportuno enumerare altri uffici extrascolastici, incarichi temporanei affidatimi dai vari Ministeri, ecc.: uffici e incarichi ai quali feci assoluta rinunzia dopo la seconda guerra mondiale, per non distormi, negli ultimi anni d'insegnamento, dalla mia scuola di Catania e dai lavori a quella collegati.

Come si vede, ho dedicato notevole parte della mia attività a gli studii regionali, senza cadere, s'intende, nel « regionalismo », anzi considerando la regione come un aspetto della patria italiana, dalle regioni risalendo alla gran madre Italia, alle regioni guardando, per dirla col Carducci, come alla « superba varietà dell'unità italiana »¹. Marchigiano, mi sono adoperato a far conoscere gli uomini insigni e le bellezze d'arte della mia regione natia; vissuto parecchi anni a Pavia e a Genova, di cose pavesi e genovesi più volte mi occupai; provveditore a gli studii a Potenza, iniziai e diressi un corso di conferenze illustranti le « glorie lucane »; da ultimo, in Sicilia, scrissi pagine siciliane, che vorrei raccogliere in volume in omaggio all'isola che mi ha generosamente ospitato negli ultimi anni.

Tutto ciò attesta una multiplice varietà d'interessi spirituali e di lavori, che fu giudicata dispersione di forze d'uno che poteva sembrare, un po' in discordia con tutti, artista fra gli eruditi ed erudito fra gli artisti, filosofo tra i letterati e letterato tra i filosofi: quando invece era il portato di un'intima necessità, la varia manifestazione della mia unità mentale.

A ogni modo, da quando, nel '15, iniziai il mio insegnamento universitario, concentrai, com'era mio dovere, la mia attività letteraria principalmente nel campo della letteratura italiana. Dedicai dieci anni di ricerche di studii di meditazioni a una voluminosa opera: il *Settecento* (1929), di cui si son fatte non so quante ristampe stereotipe e quattro edizioni vere e proprie, rivedute o in parte rifatte e aggiornate. L'opera pecca, lo riconosco, per eccesso di erudizione. La mia antipatia per le chiacchiere mi ha fatto abbondare nei dati e nelle date, offrire allo studioso una troppo ricca informazione bibliografica; ma la mia non meno viva antipatia per l'erudizione fine a sé stessa mi ha fatto scrivere un'opera personalissima, animata dalla prima all'ultima pagina dall'ardente desiderio di restituire all'Italia un secolo della sua storia culturale e letteraria (un secolo nel quale, a giudizio di molti, la nostra nazione sarebbe stata, nel costume, nel pensiero, nell'arte, una provincia anglo-francese), di rivendicare la fecondità e l'originalità, vale a dire l'italianità, di quel secolo, nel quale vedo le origini del nostro Risorgimento. Amo i fatti, ma i fatti ordinati e schierati in servizio delle idee.

Non si creda, per altro, ch'io sia diventato, dopo il *Settecento*, uno « specialista »: anzi, a dir la verità, mi dà noia udirmi continua-

¹ Su questo argomento son tornato di recente nell'art. *G. Carducci e il regionalismo*, nel « Messaggero », 12 marzo 1955.

mente chiamare « specialista del Settecento ». Finché il *Settecento* era in preparazione, i miei corsi universitari riguardarono i maggiori scrittori di quel secolo: pubblicata l'opera, dedimai i miei corsi alla poesia predantesca, a Dante, all'Ariosto, al Tasso, al Foscolo, al Leopardi, al Carducci, oltre che al Parini e all'Alfieri; e ne' miei scritti diedi contributi alla storia d'ogni secolo della nostra letteratura, dal Guinizelli al D'Annunzio.

Sempre studioso e cittadino insieme, volli, anche imperando il fascismo, prendere parte alla vita culturale della nazione; e debbo candidamente dichiarare che nel clima spirituale del regime mussoliniano, che avea rivalutato la tradizione patria in ogni campo dell'attività civile, chiarii e rafforzai il mio credo letterario. Per tal modo, nel *Settecento* e negli scritti a questo posteriori, e nei discorsi detti nell'*Arcadia* rinnovata e negl'Istituti fascisti di cultura di Roma Macerata Padova Ferrara Udine Trieste, e in occasione delle « celebrazioni » marchigiane piemontesi liguri siciliane, come da ultimo nei discorsi tenuti in solenni occasioni nell'Aula magna dell'Università di Catania, ho tentato una rivalutazione di alcuni nostri scrittori e soprattutto una nuova valutazione dei maggiori, che sono, per dirla col D'Annunzio, « custodi delle più pure forme », ma al tempo stesso « nutrono e irradiano » gli uomini col loro pensiero,

come l'ulivo placido produce
a gli uomini la sua bacca pulladia,
ch'è cibo e luce;

ho ricercato nei nostri grandi scrittori i caratteri immanenti e predominanti della nostra letteratura, figlia della letteratura latina, « matre pulchra filia pulchrior » (arte sentita e meditata insieme, animata da alti ideali patrii e umani, mirante alla perfezione formale): caratteri disconosciuti e trascurati da una critica che, ossequente a un'estetica di origine romantica tedesca, si rivela inadeguata alla realtà artistica latina e italiana, trastullandosi a spaccare in due il classico capello, voglio dire a discriminare, nell'organica totale espressione artistica, poesia e non poesia. Non ho nulla da mutare alla mia concezione del nostro classicismo « integrale », la quale, se era consona allo spirito allora dominante (ma dominante non senza eccezioni, ché mi convenne avversare l'ibrido connubio di certo fascismo col futurismo e col novecentismo), può ben essere anche oggi consona al vero spirito italiano; e ritengo sempre valide le « revisioni » e « rivalutazioni » contenute nel mio volume *Dal Guinizelli al D'Annunzio* (1942).

Così ho sempre mirato a rendere civilmente utile la mia attività

di docente e di letterato, avendo sempre dinanzi l'ideale carducciano del maestro di lettere italiane « difensore e custode delle grandi tradizioni nazionali ».

Qui, per la verità storica, debbo attestare che, quantunque io fossi un fascista « sui generis » (qualcuno diceva: « fascista con gli antifascisti, antifascista coi fascisti »), nessuno mi disturbò in regime mussoliniano (il disturbo, le angherie cominciarono dopo il « gran crollo », in regime « ciellenistico »), nessuno m'impedì di pensare con la mia testa e di scrivere e dire ciò che mi premeva di dire. Un esempio, che vi farà ridere. In un articolo della « Rivista d'Italia » del 15 dicembre del 1924, feci non poche censure alla « più fascista delle riforme », alla riforma gentiliana della scuola media, e, biasimando fra l'altro la soppressione dell'insegnamento della storia letteraria, osai tirare in ballo il Duce. « Se — scrivevo — non avesse trascurato la storia letteraria, non sarebbe accaduto al Duce, concionante nell'Ateneo Padovano, di scambiare Lorenzo con Lorenzino de' Medici: onde scappò detto a un mio amico epigrammista [voi sapete chi è]:

Disse un giorno Mussolino:

— Esclamava Lorenzino:

Quant'è bella giovinezza,
che si fugge tuttavia! —

Taci, gente còlta e stolta!

Per giustizia, un'altra volta
del magnifico Lorenzo
citerà l'*Apologia*.

Del resto, non mi curai — e mi sarebbe stato molto facile — di farmi presentare a lui. Gli mandavo bensì i miei libri, ed egli mi faceva ringraziare; e con intima gioja (che confesso ora per la prima volta) talora notai ne' suoi discorsi che si ricordava d'averli letti.

Negli ultimi anni, condensando i miei lunghi studii su i maggiori scrittori italiani, ho disegnato e in parte eseguito una galleria dei nostri « maestri » e « autori », dei « luminari della lingua nostra (come diceva l'Alfieri), in cui tutto c'è »: la compongono, per ora, il *Tasso* (1944), l'*Alfieri* (1949), il *Carducci* (1950), il *Parini* (1952), il *Foscolo* (1953), studiati in libri complessivi, biografici e critici insieme, vere monografie, che hanno l'ambizione di dire quanto ogni còlto Italiano dovrebbe sapere intorno ai giorni e alle opere di quei grandi. Seguiranno, se Dio mi darà vita, Dante e l'Ariosto.

Questa la traiettoria, se così posso dire, de' miei studii, la cui varietà, che poté sembrare talvolta diletterantismo d'autodidatta, unita

ad altri miei già confessati difetti e infortunii, spiega a sufficienza la lentezza della mia carriera universitaria.

* * *

La mia estetica e la mia critica letteraria sono in gran parte una polemica implicita o esplicita, più esplicita che implicita, ma riguardosa, con Benedetto Croce, del quale ho sempre riconosciuto l'altezza intellettuale e il potente impulso dato alla cultura italiana, senza imbrancarmi mai tra i suoi seguaci. Al grande maestro dobbiamo gratitudine non soltanto per quello che ci ha insegnato, che è moltissimo, ma anche per quello, sia pur poco, che con i suoi scritti ci ha stimolato a pensare e a trovare per conto nostro, anche contro i suoi insegnamenti. Con rispettosa deferenza gli manifestai più volte il mio dissenso: né egli me ne volle male, e anzi mi onorò di qualche lode. Ho l'impressione che a lui, meno crociano dei crociani, dessero più noia gli statici rimasticatori, i pedissequi ripetitori delle sue dottrine che gli oppositori armati di buone ragioni.

La prima volta che trovo citato ne' miei scritti il Croce, e propriamente il suo primo libro su *La critica letteraria*, al quale assento, è in una polemica con Vittorio Cian *Sul metodo storico negli studii letterarii* (Cagliari 1899); ma già nell'articolo *Che cosa è lo stile?* (nella « Vita Internazionale » del 1900) manifesto le prime peritanze citando le crociane *Tèsi fondamentali di una estetica come scienza della espressione* (1900).

Nel saggio *Che cosa è la storia?* (nella « Rivista di filosofia e scienze affini » del 1908), giustificai la filosofia della storia, da lui ripudiata, come necessario metodo di pensare la storia o l'esperienza sociale. (Dirò qui tra parentesi, per non tornare più su questa materia, che più tardi mi opposi al Croce nella questione dell'unità, da lui negata, della storia d'Italia, che per lui « è una storia non antica e secolare, ma recente », perché la storia è la storia dello Stato, e lo Stato in Italia comincia nel 1860! Si veda la conclusione del mio discorso *L'idea del primato italiano prima di V. Gioberti* nella « Nuova Antologia » del 1917 e l'articolo *Continuità e unità della storia d'Italia* nel « Quadrioglio » del 1934. Confutai nel *Settecento* — disegnato con criterio quanto mai anticrociano, come quello che associa storia della cultura e storia letteraria — la interpretazione del Croce del pensiero storico vichiano; e da ultimo, in polemica con lui, rivendicai la gloria del Muratori storiografo nel discorso commemorativo di Catania, 1950, e nell'articolo *L. A. Muratori padre della sto-*

riografia filologica italiana nell'« Osservatore Romano » del 10 marzo 1950).

Esaminando l'opera di K. Vossler *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio* nella « Rivista filosofica » del 1908, e recensendo nelle « Pagine libere » dell'anno successivo la III edizione dell'*Estetica*, abbozzai una prima critica del pensiero estetico crociano:

L'arte è la forma. Ma e i vecchi trattatisti di retorica e i nuovi trattatisti di estetica hanno un concetto unilaterale della « forma ». I primi considerano soltanto la forma esterna; i secondi la forma interna, che chiamano « intuizione pura », o « espressione teoretica ». L'arte è invece la forma interna (quello che si è sempre chiamato « contenuto », non il contenuto astratto, s'intende, ma il contenuto, che si può chiamare estetico, trasformato dalla fantasia), che si traduce, che vive nella forma esterna. I primi considerano l'arte come una pura abilità tecnica, che s'impara, come una « praxis », e giungono a formare il poeta « invita Minerva »; i secondi trascurano la tecnica, i mezzi dei quali si vale l'artista per estrinsecare la sua concezione, e negano la formazione del gusto, identificandolo col genio. I primi considerano soltanto le « forme », che dividono e suddividono in classi e sottoclassi; i secondi non vedono che la Forma con l'effe majuscola, rifiutano tutte le categorie estetiche, confondono la lingua (nazionale) con lo stile (individuale).

L'opera d'arte, secondo me, va considerata sotto due aspetti, o, meglio, studiata in due momenti. Il primo momento, che provvisoriamente chiamerò, col Croce, « teorico » (ma è un momento « sui generis » dello spirito, al quale conviene il nome di « estetico »), è il concretarsi del sentimento in una intuizione. Il secondo momento, pratico, non trascurabile, perché essenziale all'arte, la quale senza di esso non esiste che in potenza, e non è né visibile né udibile né giudicabile, è l'estrinsecarsi, il fissarsi in linee colori rilievi note parole dell'intuizione. Qui la Forma s'incarna nelle forme, che sono classificabili; l'arte si differenzia nelle varie arti. Senza dare inutile e ingiusto bando alle vecchie parole, questo secondo momento chiamerei « espressione » o « forma », chiamando « intuizione », o « concezione », o « contenuto » (estetico, ripeto, elaborato dalla fantasia) il primo.

Tutto ciò ribadivo in tre lezioni — che sono ancora l'unica, ma pur troppo incompiuta, sistemazione del mio pensiero estetico ¹ — sul tema *Che cosa è l'arte?* tenute nell'Università popolare di Roma nel 1910, il sunto delle quali fu più volte riprodotto e da ultimo in appendice all'opuscolo *L'insegnamento dell'italiano e della storia dell'arte nelle scuole medie* (1913).

Dunque in principio rifiutai la teoria dell'intuizione-espressione, in quanto rinnega il cosiddetto « esteriorizzamento », la forma esterna, l'esecuzione, la tecnica, quella che si è sempre chiamata forma senz'aggettivi; e dispensa i critici dall'ammirare le grazie dei più

¹ Monca l'esposizione che ne fa C. Sgroi, *Gli studii estetici in Italia nel I trentennio del '900*, Firenze 1932, pp. 78-79.

eletti artisti, i quali c'insegnano quello che in arte si può soltanto imparare, la disciplina dell'ispirazione, l'accorta disposizione delle parti, l'elezione del dire. L'insufficienza di un'estetica che trascura i mezzi espressivi, sarà poi l'idea fissa di Alfredo Gargiulo, di cui sono stati raccolti e pubblicati postumi i saggi estetici, che battono e ribattono su quest'unico chiodo.

Smascherato così nell'estetica crociana l'equivoco d'una forma che è contenuto (del quale equivoco ebbi spesso a lamentare i deleteri effetti prodotti nella scuola con la soppressione d'ogni propedeutica letteraria: si veda, per esempio, il citato articolo del 1924 su la Riforma Gentile), sentivo la necessità di ripristinare alcune antiche dottrine come quella della classificazione delle arti, e di rivalutare la retorica.

Della classificazione lessinghiana delle arti in arti dello spazio o figurative e arti del tempo o ritmiche, conciliabilissima con l'idea filosofica dell'unità delle arti giusta l'antico adagio « *Ars una, artes multae* », ho avuto più volte occasione di occuparmi: dalla prefazione alla *Storia dell'Arte* (1903) a un recente articolo su *G. B. Agucchi e le scuole pittoriche italiane* (nel « *Siculorum Gymnasium* » del 1951), nel quale ho scoperto che il Lessing (1767) fu in questa dottrina percorso da Giov. Pietro Bellori (1672) ¹.

Discorrendo di *G. Parini e i caratteri predominanti della nostra letteratura* (nell'« *Educazione fascista* » del '29), asserivo che,

per raggiungere la perfezione, i nostri grandi si assoggettarono alla disciplina di « quella retorica discreta, fine, di buon gusto », di cui parla il Manzoni, che non era un retore, nella introduzione ai *Promessi Sposi*, di quella retorica che non è un'invenzione dei retori, ma è l'attività stessa dell'intelletto, che sorveglia la creazione fantastica, illumina con la meditazione i nascenti fluttuanti fantasmi, ordina e costruisce saldamente l'edilizio artistico, cura la perfetta esecuzione dei particolari. Eccoli i tre momenti descritti dalla retorica, i « tre respiri » dell'Alfieri, che non era un retore (« ideare, stendere, verseggiare » = invenzione, disposizione, elocuzione), sconosciuti da un'estetica confusionaria, che vede nascere l'opera dell'artista come Minerva armata dal cervello di Giove. Dovrò presto tentare (orrore, orrore, signori futuristi!) una rivaluzione della vecchia retorica.

Infatti feci in Arcadia nel marzo del 1930 due lezioni (che mi dolgo di non aver date alle stampe) intitolate proprio *Tentativo di ri-*

¹ Del resto, la distinzione si può cogliere alla prima origine delle arti. Il pittore — scrisse l'Imbriani — ritrae l'idea pittorica, la « macchia », accordo di luce e d'ombra, che esalta la sua fantasia sino alla produttività; il musicista ritrae l'idea musicale, il « motivo », accordo di suoni (cfr. il mio art. su V. Imbriani, *Critica e arte*, nelle « *Pagine libere* » del 1907). *Macchia e motivo* designano la primordiale differenza de' due gruppi d'arti.

valutazione della retorica. V'insistevvo su i « tre respiri » e su i tre generi letterarii: quistione, quest'ultima, già da me trattata nella prefazione all'antologia Le Tre Muse (1921):

L'arte è sempre individuale soggettiva: ma altra è la soggettività di chi narra fatti (« epica »), altra quella di chi li fa rappresentare da persone operanti (« drammatica »), altra quella di chi espone i propri sentimenti e convincimenti (« lirica »). Epica, lirica, drammatica (le Tre Muse) sono i tre grandi rami del grande albero della poesia; sono le tre principali manifestazioni della medesima energia poetica, che è la fantasia: nell'una delle quali prevale la narrazione di fatti esteriori, nell'altra l'espressione d'intimi affetti, nell'ultima la rappresentazione per mezzo di personaggi.

Cito in proposito altri scritti posteriori: *A qual genere letterario appartiene la Divina Commedia?* (nel « Giornale dantesco » del 1923) e *Come si legge una tragedia sbagliata* (negli « Atti » dell'Arcadia del 1954). Oggi chi fa storia letteraria accetta i generi letterarii (e chi potrebbe negare l'esistenza, nella storia letteraria, del genere letterario?), li rifiuta in sede teorica. Le « due verità » nel campo della critica letteraria! No: la verità è una: storica ed estetica; e io non ho nulla da mutare a quanto scrissi nella citata prefazione del 1921.

Nelle lezioni *Che cosa è l'arte?* (1910) era ribadita, come ho detto, la censura alla obliterazione dei mezzi espressivi: ma anche vi si proclamava una verità, che colpiva la teoria crociana proprio alla radice. Vi si leggeva (ed erano ancora di là da venire la voce *Arte* dell'« Enciclopedia Italiana » e la *Filosofia dell'arte* del Gentile e la *Poetica dell'unità* del Borgeese):

L'arte è fatta da tutto l'uomo, non dal puro « homo aestheticus », che è un'astrazione, ma anche dall'uomo intellettivo e volitivo.

Si veniva così a provare che la poesia pura è una fisima; che l'arte non è soltanto intuizione del sentimento, poiché anche le meditazioni e le intenzioni parenetiche, quando si fondano col sentimento, agitano la fantasia, ridiventano in certo modo intuizioni, possono generare poesia. Si riscattava così tanta poesia gabellata per didascalica e oratoria.

Queste cose ripetevo nel discorso detto in Arcadia nel 1918 su G. V. Gravina letterato, poi premesso a una edizione del trattato *Della ragion poetica* (1920), nella prefazione al *Corso e ricorso della lirica leopardiana* (1948) e in chi sa quanti altri miei scritti.

Volli chiedere un'estetica integrale italiana a due nostri grandi, ricostruendo il loro pensiero estetico ne' due saggi *Su l'estetica di Dante* (negli « Atti » dell'Arcadia, 1938) e *L'estetica di U. Foscolo nelle*

« Grazie » (nel volume *Dal Guinizelli al D'Annunzio*, 1942), che fu la mia prolusione catanese del 18 gennajo 1940 ¹. La concludevo rifiutando

una critica letteraria fondata sul concetto nordico romantico dell'arte come pura intuizione, monda d'ogni elemento etico e intellettuale, e incurante delle forme esterne: concetto che forse potrà valere per altre letterature, non vale per la nostra, latina e italiana. Son noti a ogni persona colta i disastrosi effetti di questa critica, che con la sua discriminazione di poesia e non poesia ha ridotto in brandelli e in frantumi la nostra letteratura, e col disconoscimento dei valori formali ha ucciso il gusto umanistico del bello stile.

Un altro disastroso effetto del solipsismo intuizionistico è la negazione della storia artistica e letteraria. Se l'arte è intuizione, e l'intuizione è individualità irripetibile, l'arte non ha storia. Si sa che il Croce sosteneva « la vera forma logica della storiografia letterario-artistica essere la caratteristica del singolo artista e dell'opera sua, e la corrispondente forma didascalica, il saggio », venendo così ad annullare la storia dell'arte e della letteratura.

Quanto a me, ho sempre pensato che lo storico dèe vedere l'uomo nella sua reale totalità di animale ragionevole, o spirituale, e di animale politico, o sociale (le due antiche definizioni dell'uomo s'integrano), nella sua spiritualità e socialità; e nel 1903 porsi come epigrafe programmatica alla *Storia dell'arte* queste parole del Tommasèo: « Vorrei poter dimostrare... come la storia dell'arte sia la storia non solo delle anime singole, ma e della grande anima sociale ». Nel 1909, in un articolo della « Rivista di filosofia », *Storicismo ed estetismo*, scrivevo:

La compiuta critica dev'essere insieme storica psicologica ed estetica, deve studiare l'ambiente l'uomo l'artista. Il critico d'arte giudica la personalità dello stile. D'accordo. Ma, per arrivare a questo giudizio, deve, per mezzo della biografia, conoscere l'anima del poeta (che si riflette nello stile), la quale s'è formata in determinate circostanze di tempo e di luogo.

Poi, prevalendo il metodo crociano, invocavo il ritorno al De Sanctis, che su l'ordito storico-psicologico pone la trama dei giudizi estetici, venendo a fare della sua *Storia della letteratura* la storia del-

¹ Altri miei contributi alla storia dell'estetica italiana: *T. Tasso filosofo del bello, dell'arte e dell'amore*, Roma 1895 (il mio primo opuscolo); *G. V. Gravina letterato cit. e la cit. ediz. della Ragion poetica*; *Il Don Chisciotte del bello ideale* (F. Milizia), *Il Varrone del sec. XVIII* (L. Lanzi), *Il « brutto autore del Bello »* (G. Spalletti), in *Idee costumi uomini del Settecento*, II ed., Torino 1926; l'ediz. del rarissimo opuscolo dello Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, Firenze 1933, e quella del raro opuscolo del Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti*, Roma 1944; e la storia dell'estetica ital. nel sec. XVIII nel cap. VI del *Settecento*.

lo spirito italiano nel suo perpetuo individuarsi. Non c'è altro modo di scrivere storia letteraria. Altrimenti, si fanno storie senza storia: ricuciture di saggi intorno a singoli autori e a singole opere, infilzati in ordine cronologico, non sempre rigoroso.

Così, per parte mia, poco restava in piedi della estetica e della metodologia storico-letteraria crociana, che i seguaci e ripetitori, più crociani del Croce, il quale talvolta si dimostrò severo «*eaufantimorūmenos*», continuavano, e continuavano con zelo degno di miglior causa, ad applicare.

Anche la mia critica in atto è una continua polemica col Croce. Qui, non potendo entrare, per amor di brevità, in troppi particolari, mi contento d'indicare alcuni scritti in cui sono più palesemente combattute idee crociane:

Il Mascheroni poeta della Scienza, introduzione a *L'Invito a Lesbica Cidonia*, Città di Castello 1915, e in *Idee costumi uomini del Settecento*, II ed. 1926 (validità della poesia didascalica come ispirazione tratta dalla scienza).

La fortuna di Dante in Italia, nell'«*Italia che scrive*» del 1921 (esigenza d'una critica unitaria della poesia dantesca).

Un po' di storia della critica ariostesca, nella «*Cultura*» del 1922 (inconcludenza della formula «*L'Ariosto poeta dell'armonia*»).

Lo svolgimento lirico montiano e Il ritorno di Antonio Cesari, in *Cultura e poesia in Italia nell'età napoleonica*, 1930.

Su le Satire dell'Ariosto, nella «*Rivista di sintesi letteraria*» del 1934 (valore anche artistico di tali Satire).

Su l'estetica di Dante, negli «*Atti*» dell'*Arcadia*, 1938.

La maggior parte degli scritti compresi nel volume *Dal Guinizelli al D'Annunzio*, 1942: *Realtà e realismo nella poesia del Dugento* — *L'Ariosto nel suo poema* («*lascio a chi lo vuole l'ufficio di teologo del dio Ariosto*») — *L'anima poetica e l'arte del Tasso nella «Gerusalemme liberata»* (e v. il vol. *T. Tasso*, 1944) — *Il principe della poesia «eroisatirica»* (A. Tassoni) — *Traiano Boccalini* (bestia nera del Croce, perché disse male della sua cara Spagna, la quale, come tutti sanno, diede tanta civile floridezza al Regno di Napoli) — *G. V. Gravina letterato* (con una nuova interpretazione dell'estetica vichiana) — *G. Parini e i caratteri predominanti della nostra letteratura* (ma v. anche *È il Parini un arcade?* nell'«*Osservatore Romano*», 12 gen. 1947, e il vol. *G. Parini uomo e poeta*, 1952) — *Carlo Botta* — *L'estetica di U. Foscolo nelle «Grazie»* (e v. il vol. *U. Foscolo*, 1953) — *Il primo grande Leopardi* (e v. il vol. *Corso e ricorso della lirica leopardiana*, 1948) — *A. G. Barrili* — *G. A. Costanzo* — *La poesia del Carducci e il nostro tempo* (e v. il vol. *G. Carducci*, 1950).

V. Alfieri nel II centenario dalla nascita, in «*Responsabilità del sapere*», 1949 (e v. il vol. *V. Alfieri*, 1949).

G. Giusti poeta satirico, negli «*Atti*» dell'*Arcadia*, 1950 (anche la satira è poesia, sorella minore della lirica).

Storia della «Commedia», nell'«*Italia che scrive*» del 1951 (come si debba intendere l'unità della *Divina Commedia*).

Polemiche sul Vico e sul Muratori: v. qui, pp. 8-9.

Gli *Stelloncini letterarii* dell'«*Osservatore Romano*», alcuni dei quali citerò più giù.

* * *

Nella mia lunga vita di studioso ho visto tramontare trionfare annunziarsi ben quattro metodi di storiografia e critica letteraria; e,

Bench'io sappia che obbligo
Preme chi troppo all'età propria increbbe,

come dice il Leopardi nella *Ginestra*, non ne ho mai interamente approvato e seguito nessuno, e sono quasi sempre stato all'opposizione: onde il tono polemico, che spesso è stato rilevato, di molti miei scritti. Prima m'è accaduto di trovarmi in discordia con amati maestri e amici (« amicus Plato, sed... »); poi, di essere ritenuto da alcuni colleghi universitarii delle ultime leve un « ottocentista » (ché, se proprio così non mi chiamano, nelle loro « storie della critica » di questo o quell'autore mi mettono, che è lo stesso, tra i critici dell'Ottocento). L'amico Raya, che dovrebbe conoscermi per essermi stato tanto tempo vicino, nominando nell'ultima pagina del suo manuale di letteratura italiana i critici contemporanei, mi mette, con Luigi Fassò, nel gruppo degli eclettici. Curioso ecletticismo di uno che non va d'accordo con nessuno! Il critico « ottocentista », in questi tempi di torbido e discorde internazionalismo, ha soprattutto il torto di ricercare negli scrittori italiani, con l'umanità, l'italianità. Siamo a questo: che un critico italiano dovrebbe dimenticare d'essere italiano!

Insomma, non adulando persona, dicendo e scrivendo sempre ciò che mi par vero, non ho provveduto al mio quieto vivere: ma non me ne pento, ché so d'aver fatto il dover mio, e che il bonsenso è destinato, prima o poi, a trionfare.

Quando cominciai a coltivare gli studii letterarii, andavano per la maggiore gli epigoni dei grandi iniziatori del cosiddetto « metodo storico ». Di questi grandi non si dirà mai bene a bastanza: si usa coinvolgerli nella condanna del positivismo: ma essi non indulgevano al positivismo anglo-francese, a quella sociologia schematica (combattuta dal nostro Labriola), che trasponeva i metodi delle scienze naturali nel campo della instabile storia umana, sì a quella filosofia positiva italiana, che di realtà si pasce e che non può morire: di più, accoglievano ancora qualche raggio del pensiero risorgimentale. Ma a me non piaceva l'euristica fine a sé stessa, l'« erudizione micrologica » degli epigoni. Ero appena uscito dall'Università, che, polemicamente,

zando con Vittorio Cian¹ *Sul metodo storico negli studii letterarii* (1899), e trattando della cosiddetta « ricerca delle fonti », reagivo contro quel metodo abusivamente detto storico, mentre era soltanto euristico o erudito.

Intinti di scienza alla moda, alcuni di quelli epigoni accettavano la teoria lombrosiana su la natura patologica del genio; e io avversai questo andazzo sin dal 1899 con l'articolo ironico *Genio e degenerazione in G. Parini*, pubblicato nel « Don Chisciotte », poi contrapponendo le idee di Giovanni Bovio a quelle di Cesare Lombroso (*G. Bovio e la missione del Genio*, Firenze 1903), e da ultimo con l'articolo *Il Poeta del dolore al lume della fisiologia*, nel « Giornale d'Italia » del 25 agosto 1913. Nella mia prima raccolta di epigrammi (*Le Api*, 1902) ce n'è uno che qui è opportuno citare:

Di Cesare Lombroso uno scolare,
il suo caro maestro ad onorare,
dimostrerà ch'è un genio e, come tale,
un pazzo da mandare all'ospedale.

Quantunque allora mi opponessi al metodo erudito, debbo confessare che il gusto della erudizione non mi ha mai abbandonato: ho abusato di essa nel *Settecento*; essa ha guidato i miei studii regionali e le ricerche, che ancora continuo, per il *Dizionario biografico degli Italiani*. Vero è che ho sempre amato l'erudizione in servizio delle idee. Del resto, scrisse lo Chamfort: « Peu de philosophie mène a mépriser l'erudition; beaucoup de philosophie mène à l'estimer ».

Poi venne la reazione idealistica al positivismo; e la reazione, che ne nacque, al metodo storico mi parve che andasse oltre il segno: quell'esteticismo immemore della tradizione nazionale non mi piaceva più di quello storicismo senza idee.

Ho già detto della mia avversione all'estetica crociana (senza nulla dire, per non rubare il mestiere ai filosofi, dell'avversione alla filosofia su cui è fondata: quell'idealismo, a cui ho sempre opposto l'inconcusso realismo dualistico cristiano: gl'idealisti mi son sempre parsi, con licenza parlando, degli schizofrenici, che sostituiscono al mondo reale, per essi inesistente, un mondo di fantasia). Debbo ora enumerare alcuni andazzi e dirizzoni dei critici idealisti.

Giustamente il Croce dava molta importanza alla critica della

¹ Dispiacque più tardi al Cian un mio articolo sul *Giornale storico della letteratura italiana*, ròcca forte del metodo storico, pubblicato nell'« Italia che scrive » del 1922: ma mi fu sempre amico, tanto da designarmi alla Casa F. Vallardi continuatore della sua storia della *Satira*: lavoro da me iniziato e poi abbandonato per l'impossibilità di uniformarmi ai criterii metodici di lui.

critica: perché ogni critico che si rispetti deve ripercorrere il cammino percorso da' suoi predecessori, procedendo così spedito e sicuro a nuove conquiste, senza darsi l'aria di scoprire il già scoperto, e inserendo in una nuova sintesi i risultamenti della critica precedente.

Compilando l'Indice dei nomi della IV edizione del *Settecento* (1955), e ponendo mente ai nomi dei critici citati nel testo, mi sono accorto che, messi in ordine cronologico, attestano la continuità dei nostri studi dalla fine del Settecento al principio del Novecento: quegli studiosi si danno la mano e, « quasi cursores, vitai lampada tradunt ». Ma la tradizione è interrotta dai crociani (critici dell'« ipse dixit »), che danno valore quasi soltanto alla critica del Maestro e alla propria, e oggi dai critici « problematici », che hanno l'abilità di mutare in nuovi ardui « problemi » alcune viete e ovvie quistioni. Perciò mi parve testé doveroso questo avvertimento ai critici della critica (*Critica della critica*, nel « Messaggero » del 19 agosto 1952):

Le loro rassegne sono molto intelligenti, ma vi si desidera una maggiore obiettività. Non già che il critico dei critici debba rinunciare a giudicare con le sue vedute i diversi indirizzi; ma deve accettare il buono che non manca neppure a quelli ch'egli non segue, accogliere le parziali verità raggiunte dalla critica precedente.

Atra volta consigliai di evitare le cosiddette « bibliografie essenziali », che meglio si direbbero « preferenziali », in quanto sono per lo più indizio delle individuali preferenze, dovute al particolare indirizzo mentale o di scuola, di chi le fa (*Stelloncini letterarii*, nell'« Osservatore Romano » del 22 maggio 1948).

Curiosa contraddizione da me più volte notata è che la critica idealistica, la quale si fonda su la cosiddetta estetica della Forma (parola di cui sappiamo l'equivoco significato), è sostanzialmente una critica di contenuto. Contenuti sono i « mondi » di desanctisiana memoria; non altro che arbitrarie etichette di contenuti sono le « caratteristiche », le « formule definitorie » a cui si riduce il gran da fare dei critici idealisti: l'Alfieri, poeta dell'individualismo proromantico; il Leopardi, poeta dell'idillio; il Carducci, poeta commosso della storia, e simili. Etichette arbitrarie, dico, delle quali bisogna diffidare, perché, come scrissi nello studio *L'anima poetica e l'arte di T. Tasso nella « Gerusalemme liberata »* (nella « Cultura moderna » del 1939), le formule « sono sempre inadeguate alla realtà artistica, che non è meno complessa della realtà umana, della vita dello spirito, della quale è nitido specchio e rigoglioso fiore ».

Questa critica, suo malgrado, contenutistica predilige, per altro,

illudendosi di salvare quella inesistente cosa che è la poesia « pura », certi contenuti, e propriamente quelli che non escono dalla sfera del « senso », inteso, secondo la dubbia interpretazione d'una malcerta dignità vichiana ¹, come primo grado dello spirito. Ché, se qualche poeta fa vibrare le corde della religione, della famiglia, della patria, cantando le are, le nozze, le sepolture, che pure sono per G. B. Vico i tre principii fondamentali dell'umana civiltà (« chiunque se ne voglia trar fuori, — ammonisce il Veggente — egli veda di non trovarsi fuori dell'Umanità »!), quel poeta è tacciato di oratoria.

Io penso che non si possa giungere alla valutazione estetica di un'opera prescindendo dal contenuto, qualunque esso sia.

Indagare i sentimenti che animano il poeta, verificare se le sue meditazioni, i suoi intenti, i suoi ideali sono stimolo alla fantasia e possono veramente divenir materia d'arte: questo significa studiare il contenuto, che non è dunque, come si dice, rispetto all'arte, indifferente: ché, trasformato dalla fantasia, è il vital nutrimento dell'arte, e la rende viva e robusta, come il ben digerito e assimilato cibo fa la sanità e la forza dell'uomo.

« Muor Giove, e l'inno del poeta resta »? A pensarci bene, anche Giove, anche il contenuto resta: quando sia un contenuto largamente, profondamente umano, sentito e quasi vissuto dal poeta prima che meditato ed espresso. Nei grandi poeti noi cerchiamo, oltre l'arte, un « quid », che non è altro, in fondo, che una personale concezione della vita. A me piacciono i bei versi (anche perché una volta ne facevo), ma non piacciono gli sdilinquinamenti di quei critici che li assaporano come caramelle o li centellinano come rosolii: ai grandi poeti chiediamo il pane dell'anima, oltre e più che i bei versi. (*Stelloncini letterarii*, nell'« Osservatore Romano » del 1 febbraio 1952).

Finalmente non bisogna stancarsi di ammonire i critici a non fare dei singoli artisti o scrittori tanti pesci fuor d'acqua, o, come più piace al crociano austriaco Schlosser, tante mōnadi, o tante isole astoriche, e ad evitare anacronistiche interpretazioni, badando all'esatta collocazione storica dell'artista, studiando l'ambiente in cui visse e a cui si conformò o si oppose.

Per il Croce degli ultimi anni, conoscere il nome, la vita d'un poeta non serve a nulla, perché, com'egli dice nel libro su *La poesia*, « il poeta è nient'altro che la sua poesia », e anzi, come scrive nel saggio *L'indirizzo e l'opera* (in *Etica e politica*), nessun'opera umana,

¹ Su l'incertezza della dignità LIII della *Scienza Nuova*, cfr. il mio art. *I Giganti di G. B. Vico*, in « *Pedagogia* », Catania, gen.-febbraio 1955.

pratica poetica filosofica che sia, « è riferibile all'individuo di cui porta il nome »; tutte le opere umane « appartengono al corso delle cose e allo Spirito universale ». Lo Spirito universale, sotto forma di poesia e di pensiero o d'azione, s'è degnato di visitare un povero mortale, che s'illude d'aver scritto quella poesia, o pensato quel pensiero, o compiuto quell'azione, mentre scrittore pensatore operatore è sempre lo Spirito, che è immortale! « His fretus », appoggiato a queste stramberie, qualche critico odierno trascura, anzi disprezza la biografia dell'autore studiato; e persino in certi manuali scolastici di letteratura s'è cominciato a confinare in nota magri e frettolosi cenni biografici. Ma io, che, fedele al Dio de' miei padri, non riconosco questa deità dello Spirito Universale, e credo alla personalità del singolo, poeta pensatore operatore che sia, ho continuato in questi ultimi anni a pubblicare libri biografici e critici insieme su alcuni grandi scrittori; e mi son divertito in un recente articolo, *Cherchez l'homme* (nella « Sicilia » del 21 novembre 1953), a dimostrare, con un aneddoto personale, con una delle mie esperienze letterarie, come non si possa fare critica estetica, che non sia errato vaniloquio, se non fondandola su la biografia dell'uomo.

Oggi due metodi hanno qualche séguito nei nostri studii: la critica stilistica, che reagisce alla trascuranza dei mezzi espressivi propria della critica crociana, e la critica marxistica, che reagisce allo « individualizzare » della stessa critica crociana.

Quanto a me, avendo sempre lamentato nel Croce e nei crociani l'assenza dello studio della tecnica, mi rallegrai molto che con Cesare De Lollis, autore dei *Saggi su la forma italiana dell'Ottocento* (1929), e con la sua scuola tornasse in onore la forma (nel senso tradizionale della parola). Se mettesse conto, potrei ricercare nell'« Italia che scrive » mie recensioni laudative dei lavori del Petrini, uno dei meglio dotati di quella scuola.

Ma questa naturale reazione anticrociana è giunta a tale, che in certe scuole di letteratura non si fa quasi altro che studiare gli abbozzi e le varianti delle opere letterarie. Leggo in un recente libro su Dante: « La lettura moderna delle opere d'arte è tutt'altro che incline ad affinarsi nella ricerca e nella contemplazione dell'immagine pura (?), e ha spostato verso il problema delle varianti d'autore l'attenzione che un tempo si concentrava sul testo definitivo ». Sarebbe dunque tramontato il tempo di studiare i testi definitivi, che sono poi quelli che veramente contano? A me questa indagine paziente su la elaborazione dei testi poetici non dispiace; mi compiacchio che si studii amorosamente la forma.

Ma lo studio della forma non può restringersi a quello delle varianti. Non si può scambiare il processo genetico per l'opera compiuta. Studiare i movimenti del feto è ufficio dell'ostetrico: ma parenti e amici salutano con gioia la nuova creatura vivente. Il critico non ha da giudicare che il testo che presume definitivo. Facendo consistere la critica letteraria principalmente nello studio delle varianti, si ricasca in un errore simile a quello dei vecchi « fontanieri » (come il Carducci li chiamava), che non andavano più in là della ricerca delle fonti. L'esame delle varianti è lavoro necessario soprattutto a chi intende fissare un testo critico. Ma a che servirebbero le edizioni critiche (anche se non sono, come non possono esser mai, definitive), se dovessimo sempre trastullarci con le varianti? Mi parrebbe quasi miglior partito il ritorno alla ricerca delle fonti, intesa come studio dei precedenti dell'opera poetica, compresi gli abbozzi e i concieri degli stessi autori (*Stelloncini letterarii*, nell'« Osservatore Romano » del 1 febbraio 1952).

E che? non sarà più lecito parlare di fonti, e ogni studio si porrà a considerare l'autore come fonte a sé stesso? Forse che gli scrittori si pascono soltanto della propria sostanza, come fanno le lumache, le quali, a dire di Plauto, « suo sibi suco vivont, ros si non cadit »? L'esame delle varianti e degli abbozzi può essere accolto soltanto come « sussidio » alla storia della formazione dell'opera d'arte.

La critica marxistica è una critica materialistica, che vuol cacciare di nido la idealistica, imperante negli ultimi decenni e non ancora tramontata. Ma quanto in ritardo! Come siamo giovani noi vecchi! Negli anni 1895-1900 (quando nacque e morì il marxismo teorico in Italia, prima con l'esegesi di Antonio Labriola, poi con la critica del Croce e del Gentile, che ebbero compagni il Sorel in Francia e il Bernstein in Germania), io e altri della mia generazione, non ancora laureati o appena laureati, tentammo di applicare alla storia letteraria la concezione materialistica (la chiamavo, per pudore, « realistica ») della storia; e io credevo d'avere scoperto in una nota del *Capitale* la chiave di volta della storia (e anche della storia letteraria) d'Italia. Ma noi leggevamo i libri dei nostri maestri, e non ci sfuggì l'ironia con la quale il Labriola perseguiva gli « sciatti semplicioni », che, applicando una formuletta, « potrebbero ridurre tutta la storia all'aritmetica commerciale », e darci « una nuova interpretazione autentica di Dante », presentandoci « la Divina Commedia illustrata coi conti delle pezze di panno, che gli astuti mercanti fiorentini vendevano con tanto profitto loro » (*Del materialismo storico*, cap. X). Ben presto ci liberammo di quella rozza metodologia; e ora la vediamo additata, in edizione russa, cioè più arbitraria e più rozza di prima, come l'ultima parola della scienza!

Insomma i due ultimi metodi descritti sono, nel movente loro, una doppia necessaria reazione al crocianesimo. Ma s'intende acqua,

e non tempesta. Il Croce cancellava le forme esterne, e voi studiate soltanto le varianti. Il Croce monadizzava (se così posso dire) l'opera d'arte, e voi la sommergete nell'economia. Sono due metodi gretti, unilaterali, le cui istanze debbono esser accolte e soddisfatte in un metodo organico unitario.

* * *

Ora voi mi domanderete: — Tu, che hai ritenuto sbagliati o insufficienti ben quattro metodi, ci sai dire qual è il metodo buono? — Potrei rispondervi quel che ho detto altre volte (vedi, p. e., il *Decalogo del recensore* nell'« Italia che scrive » del luglio 1951):

Molte sono le vie del Signore, e non è da credere che uno solo sia il metodo buono della critica e della storiografia artistica e letteraria. Tutti i metodi son buoni e rispettabili, purchè, alieni da ogni fanatica intolleranza, sdegnosi d'ogni illecita intrusione politica, siano adoperati col solo ragionevole e onesto desiderio di asseguire il vero.

Ma sarebbe risposta troppo facile ed evasiva.

Effettivamente c'è per me un metodo buono, quello che io (prima lontano dalle posizioni estreme di « pedanti » e di « geniali », come il Parodi chiamava gli eruditi e gli estetizzanti, e oggi rifuggente così dalla rozzezza della critica marxistica come dalle stitichezze della critica stilistica) ho cercato di seguire come critico e come maestro di scuola, e che è il prodotto della tradizione critica nazionale, alla quale ho sopra accennato con l'esempio dell'indice dei nomi del *Settecento*. E' il metodo che ha una nobilissima genesi, discendendo pel tramite del De Sanctis dal Foscolo, e propriamente nasce dalla integrazione del De Sanctis col Carducci.

Trattando del Foscolo critico, il De Sanctis solennemente afferma, quasi additando in lui il suo precursore, esser egli

il primo tra i critici italiani, che considera un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico, e ne cerca i motivi nell'anima dello scrittore e nell'ambiente del secolo in cui nacque.

Il Foscolo stesso, nel *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, § XXIV, espone il suo fondamentale cànone critico:

Gli egregi lavori del Genio dell'uomo non saranno mai probabilmente stimati da chi guarda il Genio diviso dall'uomo, e l'uomo dalle fortune della vita e de' tempi.

Ma non si deve dimenticare che alla critica storico-psicologica il Foscolo seppe aggiungere l'esame dello stile: per doppio titolo, dunque, critico anticrociano « avant lettre » (si veda in proposito l'ultimo capitolo del mio *Ugo Foscolo*, 1953).

Nell'ultima lezione detta nella Facoltà di lettere di Catania il 26 maggio 1950, e nell'ultimo capitolo del mio *G. Carducci* (1950), sostenni, e torno a sostenere, che una compiuta critica può nascere dall'integrazione del metodo desanctisiano col carducciano ¹.

Il Carducci è la più salda colonna del metodo storico: ma il suo metodo è veramente storico, non soltanto euristico, non meramente erudito. Nell'« inquadrare » (come si dice dal Renan in poi) lo scrittore nella età e nel farlo muovere per entro il quadro, egli è veramente sommo. Naturalmente gli accade quel che accade anche al Foscolo: guardando all'anima dell'artista e alle condizioni storiche nelle quali s'è formata, non sempre guarda all'opera d'arte in sé stessa, come farebbe un critico puramente estetico. Nella critica carducciana la storia e l'analisi delle opere prevalgono su la valutazione estetica, come questa prevale su quelle nella critica desanctisiana. Ricostruita la storia, fatta l'analisi dell'opera con impareggiabile finezza di gusto, il Carducci, invece di tentare la sintesi dell'analisi, si contenta di ammirare e adorare il Dio vivente entro l'opera d'arte (*Opere*, ed. naz., XIV 91). Certo, egli porta nell'analisi un'esperienza che il De Sanctis era ben lontano dal possedere; e nessuno meglio di lui, conoscitore infallibile di tutti i segreti dell'arte, giudice incomparabile delle ragioni della lingua, dello stile, dei metri, ci può esser guida nel leggere i grandi scrittori. Così la deficienza d'una superiore valutazione estetica è in lui compensata da analisi stilistiche degnissime d'un artista della parola qual egli è, e trascurate dai critici filosofi, che non sono in grado di farle.

Il De Sanctis, dovendo reagire alla critica classicistica, che guardava soltanto alla forma astratta, e alla critica romanticistica, che, almeno da noi, guardava soltanto al contenuto astratto, contrappose a queste due unilaterali vedute la superiore veduta del contenuto che diventa forma nella fantasia dell'artista. Ma egli nella sua estetica, potenziale e nella sua critica in atto (come poi il Croce) vide soltanto questa forma interna, il « mondo » poetico (com'egli diceva con

¹ Fu forse questo un intimo non confessato pensiero del Croce degli ultimi anni? Sta il fatto ch'egli dedicò *La Poesia* (1936) alla memoria del De Sanctis e del Carducci, come a due « maestri che, per diverse vie e con diversi modi, concorsero a formare negl'Italiani una più schietta e severa coscienza di quel che è la poesia ».

espressione francese, di cui abusò), disconoscendo la forma esterna, in cui quel mondo trova la sua apparenza sensibile. Il Carducci sentì l'esigenza di compiere lo studio della forma interna con quello della forma esterna: è significativo l'insistere di lui su gli « spiriti » e le « forme » della letteratura in genere e di singoli autori (si ricordi il titolo del libro sul Leopardi). Quegli « spiriti » corrispondono, press'a poco, ai « mondi » desanctisiani; le « forme » non hanno corrispondenza nella critica del De Sanctis.

Insomma, se è un ideale forse irraggiungibile quello della critica perfetta, che dovrebbe nascere dal connubio, già vagheggiato dal Manzoni, del Vico col Muratori, o, nel caso nostro, del De Sanctis col Carducci, noi possiamo bene ricorrere nei nostri studii all'uno e all'altro, integrando l'uno con l'altro.

Voglio finalmente ricordare che il Carducci dà più d'una memorabile lezione di modestia a quei critici che, non essendo De Sanctis, pretendono « ricreare » la creazione artistica e « sopraffanno con la personcina loro l'autore preso per testo » (*Opere*, ed. naz., XXVII 120). Questa « ricreazione » è un mito; e se pur fosse possibile, sarebbe superflua.

La critica non va considerata come una nuova arte sofistica, dalla quale né scrittore né lettore cerchino più il vero, ma quegli cerchi un pretesto e questi un divertimento: pretesto di sfoggiare l'ingegno a carico de' grandi autori e delle grandi opere, divertimento di vedere le scimmie caracollare su' dorsi degli elefanti (*Opere*, ed. naz., XIV 141).

Questa lezione di modestia ho più volte ricordata (si veda *Una lezione di modestia*, nella « Rassegna di cultura e vita scolastica », sett-ott. 1950) e ricordo ai giovani, spesso troppo proclivi alla critica, troppo entusiasti della critica, più studiosi dei libri dei critici su i poeti che dei libri dei poeti. La critica, c'insegna il Carducci, è cosa utile, ma modesta: è l'ancella della poesia: « è un preparare a leggere e intendere il libro: che è il vero ufficio del critico » (*Opere*, XXIII 444).

Invece, nell'età del divo Gabriele, Angelo Conti e altri sacerdoti del culto dannunziano fecero della critica la sorella della poesia (e non era una novità da chiedere ai Wilde e ai Pater, ché già alla fine del Settecento il nostro Cesarotti ne aveva fatto la decima Musa), e il critico definirono « artifex additus artificum »: come se fosse non dico utile, ma desiderabile e apprezzabile un prolungamento, un duplicato, un surrogato dell'arte.

Poi, nell'età del divo Benedetto, la critica è diventata un'alleata

della filosofia, e il critico è stato definito « philosophus additus artificii »; e come i filosofi non brillano sempre per chiarezza, s'è compiaciuta d'essere oscura anche la critica filosofante (non quella del Maestro, per altro, al quale dobbiamo rendere questa giustizia), quasi a gara con la parallela deliziosa poesia ermetica, e s'è scapricciata in formule fumose.

La critica, ripeto, è cosa utile, ma modesta: il suo ufficio è quello di preparare, con l'interpretazione storico-psicologica, con la valutazione estetica e con l'analisi stilistica, il lettore a intendere e a gustare l'opera di poesia. Il Carducci era d'accordo col Sainte-Beuve: « Le critique n'est qu'un homme qui sait lire, et qui apprend à lire aux autres ».

Saper leggere e insegnare a leggere: è quello che ho sempre cercato di fare, con i miei libri e con le mie lezioni, a me dei libri più care: onde ora mi sento come dimidiato, poiché, se posso ancora scrivere, non posso più fare il maestro di scuola.

Concludo. Non modificherò certamente le mie idee, suggeritemi da un immutabile bonsenso: epperò ho intitolato questa lettera *Testamento letterario*. Ma non finirò con questo di scrivere, se Dio mi darà ancora fiato. Continuerò a lavorare e a combattere, ripetendo col mio poeta:

E forse meglio giova combattere
sino a che l'ora sacra richiàmine...

Il mio motto è ora: « Sedens ago ». Soltanto così noi poveri vecchi siamo degni di non fare la fine dei vecchi di Ceo.

Vi chiedo scusa di avervi troppo a lungo parlato di me. Credo di averlo fatto con serena obiettività, perché l'età grave mi consente di guardare alla mia stessa vita come con l'occhio del postero. Ma se qua e là son caduto, inavvertitamente, in peccato di vanagloria, voi, buoni, perdonatemi e serbate vivo il mio ricordo. Grazie senza fine dal vostro

Roma, aprile 1956.

GIULIO NATALI

NOTE E DISCUSSIONI

Νεώτερον ὄντα

Aristotele nella *Costituzione degli Ateniesi* 26, 110 Tovar, parlando di Cimone dice: ... τοὺς καιροὺς τούτους συνέπεσε μηδ' ἡγεμόνα ἔχειν τοὺς ἐπικεικαστέρους, ἀλλ' αὐτῶν προεστάναι Κίμωνα τὸν Μιλτιάδου, νεώτερον ὄντα καὶ πρὸς τὴν πόλιν ὀψὲ προσελθόντα... L'espressione νεώτερον ὄντα essendo sembrata strana, è stata diversamente corretta: il Weil ¹ propose di leggere ἐνεώτερον oppure νωθέστερον, Keibel e Wilamowitz ² νωθρότερον, il van Herwerden ³ ἀνούστερον, il Sandys ἀβέλτερον ⁴.

Per attribuire un tale giudizio negativo di Aristotele su Cimone i suddetti critici si sono appoggiati a varie fonti e soprattutto al verso di Eupoli che di Cimone disse: κακὸς μὲν οὐκ ἦν, φιλοπότης δὲ κάμελῆς ⁵ e al giudizio di Stesimbrotto di Taso ⁶. Niente però come giustamente osserva il Radet ci autorizza ad ammettere che Aristotele in un'opera « où il se montre partout historien sagace et impartial, ait accordé droit de cité aux clabauderies de populaire et aux brocards des comiques ⁷ ». Ed inoltre introducendo tali emendamenti difficilmente giustificabili dal punto di vista paleografico (perchè un copista avrebbe infatti mutato una parola comprensibile e comune in un'altra che rendeva il testo contraddittorio?), noi attribuiremmo ad Aristotele una caricatura di Cimone che spiegabile in sede comica, non lo sarebbe in un'opera storica. Il Radet pensò di mantenere il testo come tramandato, dando a νεώτερον il significato di « assez novice », ⁸ appoggiandosi all'uso che dell'aggettivo fa in due casi Platone ⁹, ed

¹ in *Journal des Savants* 1891, 197.

² 3^a ed. della *Cost. d. At.* Berlino 1898.

³ ed. della *Cost. d. At.* Lugd. Bat. 1891.

⁴ ed. della *Cost. d. At.* Londra 1912.

⁵ *Poet. graec. fr. rec.* Meineke-Bothe XIV 10,182.

⁶ FHG II 54 cit. in *Plut. Cim.* 4,367 Lindskog.

⁷ in *Revue des études grecques* XXXII 1919, 430.

⁸ a. c. pag. 431; la interpretazione del Radet è condivisa dal Tovar nella sua ed. dell'opera di Ar. Madrid 1948, pag. 110.

⁹ *Fil.* 13 C; 13 D. Di nessuna utilità per la tesi del Radet è Eur. *Iph. in Aul.* 489 (cfr. pure Esch. *Pers.* 13) giacchè νέος è in quel passo detto di un giovane.

a una testimonianza di Plutarco sull'attività politica di Cimone, da cui egli ricava che Cimone posto al comando della flotta, fu un grande generale, ma un inesperto di politica. Contro tale tesi è da osservare che Plutarco dice: ... παρὼν μὲν ἐκράτει καὶ συνέστελλε τὸν δῆμον ἐπιβαίνοντα τοῖς ἀρίστοις καὶ περισπῶντα τὴν πᾶσαν εἰς ἑαυτὸν ἀρχὴν καὶ δύναμιν ὥς δὲ πάλιν ἐπὶ στρατείαν ἐξέπλευσε, τελέως ἀνεθύντες οἱ πολλοὶ καὶ συγγέαντες τὸν καθεστῶτα τῆς πολιτείας κόσμον τὰ < τε > πάτρια νόμιμα... ἀφείλοντο τῆς ἐξ Ἀρείου πάγου βουλῆς τὰς κρίσεις... διὸ καὶ τοῦ Κίμωνος ὥς ἐπανῆλθεν ἀγανακτοῦντος ἐπὶ τῷ προπηλακίζεσθαι τὸ ἀξίωμα τοῦ συνεδρίου καὶ πειρωμένου πάλιν ἄνω τὰς δίκας ἀνακαλεῖσθαι καὶ τὴν ἐπὶ Κλεισθένους ἐγείρειν ἀριστοκρατίαν...¹⁰

Plutarco distingue dunque tre fasi nella attività di Cimone: una prima politica, la seconda di comandante della flotta, la terza nuovamente politica: quella cui si riferisce Aristotele è la terza: come mai poteva allora Aristotele chiamare inesperto un uomo che già prima di essere messo a capo della flotta era stato un uomo politico, pur senza essere stato al potere? Il fatto che si dica che Cimone πρὸς τὴν πόλιν ὄψε προσελθόντα sta ad indicare che egli salì tardi al potere politico, indubbiamente ottenuto per i meriti militari, non che fosse « nuovo » alla vita politica. Per quanto riguarda poi il fatto che Platone usi l'aggettivo νέος nel senso di « inesperto » è da osservare che tale senso nel primo dei due casi indicati dal Radet, l'aggettivo l'acquista dalle parole περὶ λόγους che limitano e specificano l'aggettivo, e nel secondo che segue di poche parole il primo, oltre al richiamo all'espressione precedente, l'aggettivo è anche qui seguito da un genitivo di paragone, che rende facile ad intendersi il senso traslato da dare ad esso: νεώτεροι... τοῦ δέοντος. In Aristotele invece il νεώτερον è usato assolutamente ed è naturale che il suo significato sia qui e nel resto dell'opera quello di giovane¹¹: al capitolo successivo ad esempio di Pericle, che attaccò con successo l'attività militare di Cimone si dice νέος ὢν. Non abbiamo quindi motivi di ordine storico, nè appoggi semasiologici per dare all'aggettivo il significato voluto dal Radet; non potendosi d'altra parte dare a νεώτερον il significato comune di « giovane » e mantenere il testo come è stato tramandato, per l'evidente contraddizione in esso contenuta bisogna cercare un emendamento che dando alla frase un senso soddisfacente non faccia troppo violenza alla lezione tramandata, giustificando l'ori-

¹⁰ Plut. Cim. 15, 384-5 L.

¹¹ 27, 112 T.

gine dell'errore: si potrebbe pertanto pensare ad un comunissimo caso di aplogia e leggere Κίμωνα τὸν Μιλτιάδου < οὐ > νεώτερον ὄντα ¹². Aristotele metterebbe cioè qui in rilievo che Cimone giunse ad essere a capo degli aristocratici ateniesi tardi e « non più giovane », cioè senza quella energia che gli permettesse di impedire che Pericle νέος ὢν si avvantaggiasse su di lui acquistando fama a sue spese, come scrive lo stesso Aristotele nel capitolo successivo.

ROSARIO ANASTASI

¹² Per altri casi di litote nella stessa opera si cfr. ad esempio ὁ λόγος... οὐκ ἀληθής ἐστὶ 18, 88 T.; οὐκ ἐλάττω μοῖραν 19, 92 T.; οὐκ ὁμοίως 26, 110 T.

AD DIOGENEM LAERTIUM, VI, 30.

De illa Menippea, quae Διογένης Πρᾶσις inscribitur, fabula (D. L. VI, 29-30) **emendationem reperimus in Νέῳ Ἑλληνομνήμονι**¹, qua vir doctus Σ.Α. Σανθουδίδης mederi studet loco, ut ei quidem videtur, mendoso apud DIOGENEM LAERTIUM VI, 30: θαυμάζειν τ' ἔφη (sc. Διογένης) εἰ χύτραν μὲν καὶ λοπάδα ὀνούμενοι κομποῦμεν ἄνθρωπον δέ, μόνη τῇ ὄψει ἀρκούμεθα.

At en quae Ξανθουδίδης ipse de re sentit: "Ἄνευ ἀμφιβολίας πιστεύω, ὅτι τὸ κομποῦμεν κεῖται κακῶς καὶ ὅτι πρέπει νὰ διορθωθῇ εἰς κροτοῦμεν ἢ καλύτερα ἀκόμη καὶ πλησιέστερα παλαιογραφικῶς εἰς βομβοῦμεν. Μόλις πρέπει νὰ σημειωθῇ, ὅτι τὰ πῆλινα σκευὴ ἀγοράζομεν κροτοῦντες αὐτά, ἵνα ἐλέγξωμεν ἂν εἶναι ἀρραγῇ καὶ καλῶς ὠπημένα.

E quibus verbis colligi potest, si quidem recte intelleximus, verbum κομπέω minime aptum Graeco emendatori videri ad orationis sententiam exprimendam.

Nec tamen, de quo nunc quaerimus loco, docto viro possumus as-sentiri.

Namque verbum κόμπος aptissimum ad illum sonum significandum quem solida corpora reddunt, cum inter se collidunt, ubique fere legimus: Ex. gr. apud Homerum *II. XII*, 149:

... ὕπαι δέ τε κόμπος ὀδόντων
γίνεται...

Od. VIII, 380: ... κοῦροι δ' ἐπελήκεον ἄλλοι

ἔστεῳτες κατ' ἀγῶνα' πολὺς δ' ὑπὸ κόμπος ὀρώρει.

Idemque valet verbum denominativum κομπέω, quod plerumque intransitivum reperimus, ut e. gr. i. a. apud Homerum *II. XII*, 151:

... κόμπει χαλκὸς ἐπὶ στήθεσσι φαεινὸς...

Nunc vero nihil mirum, si Diogenem Laertium verbi κομπέω factiva, quam vocant, vi usum esse videmus, i. e.: χύτραν καὶ λοπάδα κομπεῖν = « olla et patella ut sonum reddant facere ». Qua locutione mos ille designatur, quo usque adhuc praecipue utimur, digitorum

¹ T. IV, 1907, pg. 121.

articulis testae percutiendae ut sonus reddatur quo possimus fictilium genus an bonum sit experiri.

Sic apud Lucianum ²: Μὴ καθάπερ αἱ πονηραὶ χύτραι διακρουόμεναι σαθρὸν ἀποφθέγγεται ³

Ceterum de transitiva (an potius factitiva?) verbi κομπέω vī, sed translata significatione adhibita, luculentissima exempla praebent Aesch. *Prom.* 947: οὐστὶνας κομπεῖς γάμους; Soph. *Ajax* 770: τοσόνδ' ἐκόμπει μῦθον, de Ajace qui gloriabatur: ἐγὼ δὲ καὶ δίχα κείνων (sc. θεῶν) πέποιθα τοῦτ' ἐπισπάσειν κλέος; praeter quos ii loci addendi sunt qui in universum ad illam, qua verbum κομπέω ad jactationem ostentationemque exprimendam usurpatum esse videatur, significationem pertinent ⁴.

Quibus igitur perpensis, cum verbum κομποῦμεν orationis sententiae aptissimum, tum vero διόρθωσιν a Ξανθοῦδίδης illo propositam prorsus vi carentem, paleographice bene exstructam, censemus.

² *De Paras.*, 4.

³ Itemque, cfr. Plat. *Theaet.* 179d.

⁴ Forsitan hic aditus est ad illud Horatianum « te ipsum concute » (*Sat.* I, 3, 35) interpretandum ac, sordibus complurium commentariorum qui vulgo circumferuntur amotis, ad propriam translationis vim restituendum. Nam quod plerumque legimus Horatium suum « concute » quasi ad normam verbi κομπέω significationis, utpote ex Diogeni Laertii loco consequentis, exigere voluisse, id prorsus negligentiae oscitantiaeque explicatorum perperam intellegentium addixisse satis habebimus.

Verbi « concutio » vero (quod Graece adhaerentissime διασεῖω, διασαλεύω, τινάσσω, συντινάσσω reddas) si propriam ac naturalem fere notionem quaeris, hanc reperias plerosque Latinos auctores suffragatos esse: « vehementer movere, quassare, jactare, vibrare (cfr. cum et quatio) ».

Contra raro admodum verbum « concutio » stricto sensu occurrit quo tantum significet duas res simul collidere (cfr. Sen. *Quaest. Nat.* II, 28; Ovid. *Met.* XI. 465; Tac. *Germ.* II, etc.). Sed hoc monere velim, in his locis ceterum perpaucis numquam de collisione sive mutuam percussione mavis dicere duorum corporum non actum esse: e. gr. manuum, framearum etc.

Quodsi nunc « concutio aliquid » quid significet acutius intueri velis, pervidebis nunquam idem quod « κομπέω τι » valere, cum numquam vero de fictilibus dijudicare possis vehementer quassando sive vibrando, sed opportune ea percutiendo ut sonus reddatur. Sed de hoc satis.

Nam propriam interpretationem Horatianae illius translationis attingere tempus est. Verum apud *Lexicon Totius Latinitatis*, illud Forcellinianum opulentissimum opus, tandem reperimus s. v.: « excute, expende; translatus a toga concussa vel excussa, ut decendant latentia ». Similiter in *Thes. Ling. Lat.* s. v.: « concute = explora ». Nec secus in Lewis-Short, *Latin Dictionnary* legas: « to examine by shaking one's self: the figure taken from the searching of a thief, by shaking his garments ». Itemque denique apud Georges *Lat. Wört.*: « sich schüttelnd durchsuchen ».

Quid plura? Jam testimonium addatur quo forte fortuna nostrum iudicium haud dubie firmari posse contendimus, Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis, cuius commentarios ad Homeri Iliadem peropportune cecidisse putamus ad controversiam dirimendam. Namque si Eustathii commentarios ad *Il.* XII, 149⁵ legeris, haec discas: τὸ δὲ κομπεῖν καὶ ἐπὶ σκευῶν ἥχου λέγεται (perinde ac supra de dentibus et infra de telis aeneis Homerus adhibet). κομπεῖν γοῦν χύτραν ἢ λοπάδα φησὶν ὁ Λαέρτης ἐν τοῖς τῶν σοφιστῶν βίοις ἔνθα καὶ ζητεῖται, καθὰ καὶ παρὰ τῷ κωμικῷ, τίς ἢ τῆς χύτρας καὶ τῆς λοπάδος διαφορά.

Quae verba rem ad liquidum perducere sine ulla dubitatione non est qui non credat. Attamen ne quis nostri testimonii vim effectumque ex eo firmari posse, quod Eustathius et vetustissimus codicum Laertianorum manu scriptorum, i. e. Burbonicus Gr. III, B, 29, fere aequales sunt, sibi persuasum habeat, nostrae sententiae rationem, brevissime quam poterimus, reddere opus est.

Nam confusionem illam verborum κομποῦμεν et βομβοῦμεν inter se (verbum κοποῦμεν praetermissum faciendum censemus, quippe quod paleographice minime explicabile sit), quam Ξανθουδίδης patrocinatus est, monere velim probabilem verisimilemque existimandam, dum e minuscula litteratura ortam conveniamus (i. e. litteris B et K confusis).

Quod haudquaquam fieri potuit nisi postquam saeculis IX-X minuscula litteratura vicem majusculae in codicibus manu exaratis suscepserat.

Nunc vero qui Ξανθουδίδης illius emendationem, qua de in praesenti disputamus, acceperit, necesse est simul contendat non modo nostros Laertianos codices, quos omnes ad archetypum unum reverti satis constat, e codice iam ab alio, eodemque minuscula litteratura exarato, negligenter descripto omnes pendere (6), sed etiam Eustathium hoc uno quidem codice, aliquove apographo eius, usum esse, cum veri similis fiat Archiepiscopum Thessalonicensem, nisi forte recta via e codice unciali litteratura exarato sua sumpserit, ex alio fonte saltem, i. e. e codice cum archetypo, unde nostri codices mss. originem suam traxisse videntur, quadam propinquitate coniuncto, veram rectamque lectionem κομποῦμεν. a ceteris codicibus mss. traditam, hausisse.

⁵ Cfr. Ed. Lipsiae. Weigel. 1827-30, vol. III, pg. 103 (= pg. 896, 61).

⁶ Quode, cfr. contra: Ed. Martini, *Leipzig. Stud.* XIX, 1899, pg. 132 sqq.

Quia denique confusionem illam litterarum β et κ in unciali litteratura prorsus nullam esse vix est qui non sciat, licet nobis Eustathii testimonio auctoritatem in hoc Diogenis Laertii loco quaerendo confidenter tribuere, ut « memoriae indirectae » testimonio.

At extrema Eustathii verba, de τῆς χύτρας ⁷ καὶ τῆς λοπάδος ⁸ differentia, dico, nostra quidem sententia, nihil ad Diogenis Sinopensis mentem proprie pertinent, cum Cynico tantum magnae curae nunc sit hominum stultitiam ac fere dementiam peracute arguere ⁹ quippe qui ollam et patellam, res vilissimas, cum comparent, digitorum articulis percutiendo perdiligenter resonent, hominem vero in servitutem redactum cum emant, speciem tantum satis habeant: χύτραν μὲν καὶ λοπάδα ὠνούμενοι κομποῦμεν, ἄνθρωπον δέ, μόνῃ τῇ ὄψει ἀρκούμεθα.

Nec tamen, quod quidem sciam, Diogenis Sinopensis rationem sic enuntiatam reperias in reliqua de Diogene sub corona venum dato veterum fabularum quasi infinita multitudine ¹⁰.

GIUSEPPINA DONZELLI

⁷ Quae olla fictilis est.

⁸ De huius patinae fragilitate cfr. λεπτός et λεπώ.

⁹ Ceterum, cfr. in primis Diogenem Laertium VI, 20-31 passim.

¹⁰ Cfr. D. L. VI, 29-30; VI, 74-75; Philo, *Quod omn. prob. lib.* 18; Clem. Alex., *Paed.* III, 3; Plut., *De Tranq. An.* 4; *An Vitios. ad Infel.* 3; Aul. Gell., *Noct. Att.* II, 18; Ps.-Crat., *Ep.* 34; Epict., *Diss.* IV, 1, 114 sqq.; Stob., *Flor.* III, 63; Lex. Sudas, s. v.; Muson. in Stob., *Flor.* XL, 9 (= Mein. pg. 70 sqq.). Cfr. denique D. L. VI, 36 et 40; Sen., *Ep. Mor.* 47, 12; Cic., *De natura deorum* III, 34; Cl. Ael., *V. H.* XIV, 33; Luc., *Vit. Auct.* 7 sqq.; Lact., *Divin. Instit.* III, 25; Julian., *or.* VI, 201 B.

CONSIDERAZIONI SU MANILIO E L'ERMETISMO

Praecipites stellae, passimque volare videntur
cum vaga per nitidum scintillant lumina mundum;
et tenuem longis iaculantur crinibus ignem... (Astr. I. 847 ss.).

Con la visione di paurose fiamme che solcano il cielo, Manilio si avvia al termine del I° libro del suo poema: diverse possono essere le cause materiali dei fenomeni, ma una mano guida comete e stelle cadenti, la stessa mano invisibile e provvida che regge l'immenso ingranaggio della natura ¹.

Nel *Corpus Hermeticum* ² si legge: [i demoni] τὰ δὲ ὑπὸ τῶν θεῶν ἐπιταττόμενα ἐνεργοῦσι θυέλλαις καὶ καταίγισι καὶ πρηστῆρσι καὶ μεταβολαῖς πυρὸς καὶ σεισμοῖς, ἔτι δὲ λιμοῖς, καὶ πολέμοις, ἀμυνόμενοι τὴν ἀσέβειαν.

Ed alla luce dei bagliori, che dal cielo assumono un significato sinistro, Manilio mostra in poche parole e con tono di rimprovero, la causa di tante sciagure (I, 904-5):

nec mirere graves rerumque hominumque ruinas;
saepe domi culpa est; nescimus credere caelo.

La frase, anche per la sua enfasi, ricorda l'interrogativo ansioso del C. H. (VII, I, p. 81): ποῖ φέρεσθε, ὦ ἄνθρωποι, μεθύοντες, τὸν τῆς ἀγνοσίας ἄκρατον λόγον ἐκπίοντες...; e l'ammonimento che si trova più avanti (C. H. XI, 21, p. 156): ἡ γὰρ τελεία κακία, τὸ ἀγνοεῖν τὸ θεῖον.

L'uomo non sa credere al cielo; la visione celeste non suscita nell'anima umana quella « ferma volontà » quella « incrollabile spe-

¹ E' stata di recente notata, fra l'altro, anche la rispondenza degli ultimi versi del I° libro degli *Astronomica* con parte degli scritti ermetici. (G. VALLAURI, *Gli Astronomica di Manilio e le fonti ermetiche*, « Rivista di filologia e di istruzione classica », II° trimestre, 1954, p. 157, in cui sono paragonati i versi I, 873-76 e I, 859-61 degli *Astronomica*, rispettivamente con St. Exc. VI, 16 e VI, 15); vedi anche per i rapporti tra l'ermetismo e gli *Astr.* il breve studio del KERÉNYI (*De teletis Mercurialibus observationes*, « Egyetemes Philologiai Kozlony », 1923, p. 156-158).

² *Corpus Hermeticum*, Texte Établi par A. D. Nock et traduit par A. J. Festugière, Paris, 1945, (XVI, 10, p. 235).

ranza » ³ che sole, sia per gli Ermetici che per il poeta latino, rendo-
no l'uomo un essere superiore. Questa mancanza di venerazione per
il cielo è secondo gli ermetici ἀγνοσία, ἀσεβεία, empietà, il peccato
imperdonabile. Giova qui ricordare la nota 21 al VI libro del Corpus
Hermeticum ⁴: «la piété hermétique, sous une de ses formes,
tout au moins, précède et obtient la connaissance, laquelle, étant don
gratuit, veut être demandée à Dieu qui ne la donne qu'aux pieux »,
e ricordare i versi Maniliani (IV, 439 ss.):

ostendisse deum nimis est: dabit ipse sibimet
pondera.

Il poeta si è fatto guida degli uomini sulla via della pietà e l'in-
camminarsi su questo sentiero, in cui si respira aria troppo pura, sarà
difficile, sarà una conquista: dopo, verrà il dono, che Dio concede
a pochi; e s'intende così il duplice aspetto, sotto cui si presenta il
problema della conoscenza di Dio: non solo per conciliare la supe-
riorità di Dio con il libero arbitrio dell'uomo, come crede la Val-
lauri ⁵, gli Ermetici e Manilio parlano, ora di faticosa conquista, ora
di dono, ma soprattutto perchè due e reciproci sono i momenti della
elevazione verso Dio: il primo passo è l'uomo a compierlo e, data
la sua natura, esso è arduo; poi Dio, vinto dalla pietà, concede la ra-
gione e con essa la possibilità di intendere ⁶.

Manilio, cercando di dare una spiegazione scientifica ai feno-
meni della natura, si trova ad esprimere, fra l'altro, l'idea che apre
gli orizzonti di una nuova, alta religione (Astr. I, 874, ss.):

Seu Deus, instantis fati miseratus, in orbem
signa per affectus caelique incendia mittit...

E' Dio che ha mandato un avviso agli uomini: non siate indiffe-
renti al linguaggio celeste; se non avrete reverenza per il cielo, da cui
proviene il fato che vi travolge inesorabilmente, chi vi salverà ?

Si apre dunque, dinanzi agli occhi di chi ascolta il poeta, uno
spiraglio di luce, la speranza che questa potenza Divina, padrona in-

³ v. G. VALLAURI, art. cit. p. 148. Le espressioni dell'autrice si possono, a
mio avviso, bene identificare con il termine, per così dire, tecnico, di « pietà ».

⁴ p. 77.

⁵ art. cit. p. 149 ss.

⁶ Questa « ratio » che è il νοῦς degli ermetici (VALLAURI, art. cit. p. 151),
nata nell'esaltazione mistica della pietà, non può approfondire la conoscenza di
cose inspiegabili, ma solo rendere l'uomo capace di superare la propria natura,
come si cercherà di dimostrare nelle pagine seguenti.

flessibile delle sorti, attraverso i moti astrali ⁷, abbia lasciato alle creature umane una qualche libertà. Cerchiamo, attraverso i complicati insegnamenti offerti dal poema, ancora concordanti con gli scritti ermetici, in che consista questa libertà, che è, a nostro parere, la più alta ragione d'essere del magistero Maniliano.

Τὸ σκῆνος τοῦτο, ὃ καὶ, ὦ τέκνον, διεξεληλύθαμεν, ἐκ τοῦ ζωοφόρου κύκλου συνέστη.

E' questo un passo del C. H. (XIII, 12, p. 205), che si accorda con i versi degli *Astronomica* (II, 453 ss.):

Accipe divisas hominis per sidera partes
singulaque in propriis parentia membra figuris,
in quis praecipuas toto de corpore vires
exercent.

(IV, 701 ss.): Ac velut humana est signis discripta figura,
et quamquam communis eat tutela per omne
corpus, et in proprium divisis artubus exif...

Il corpo umano è costituito dal cerchio Zodiacale, dicono gli Ermetici: ogni parte del corpo umano dipende da una costellazione e riceve da essa la vita, la forza, dice Manilio ⁸. E inoltre è significativo il termine *σκῆνος*, usato nel trattato ermetico per indicare il corpo, se lo si paragona con i versi Maniliani (I, 758 ss.):

An fortes animae dignataque nomina caelo,
corporibus resoluta suis, terraeque remissa
huc migrant ex orbe...

dove quel « resoluta » sta a testimoniare quasi l'impaccio dato alla pura anima dalla provvisoria sua abitazione, il corpo.

Gli astri dunque, diffondono sulla terra i loro influssi, secondo Manilio, in modo quasi materiale: gli stessi verbi usati dal poeta

⁷ Anche nei riguardi del fato e del suo potere, Manilio e gli ermetici hanno gli stessi concetti. Si vedano in merito le pagine 151 e seguenti dell'art. citato della Vallauri.

⁸ vedi le pagg. 309 e ss. di W. GUNDEL (*Textkritische und exegetische Bemerkungen zu Manilius*, « Philologus », LXXXI, 1926, e un brevissimo accenno, per i rapporti Manilio-Ermetismo, su quest'argomento, nell'art. cit della Vallauri (p. 164). Il Gundel nota fra l'altro (p. 313): « oder es ist hier die mehr grobsinnliche Vorstellung enthalten, wonach nicht nur im Embryo, sondern während des ganzen Ablaufes eines Menschenlebens die Gestirndämonen dem Leib schaffen und in den ihnen zugehörigen Partien wohnen ».

latino danno l'idea netta di una comunicazione intima fra i corpi umani e le stelle, che trasmettono il loro potere per mezzo di energie ben definite ⁹:

IV, 743 *perfundunt...* suo subiectas aethere gentes.
 IV, 817 *genus in Terram caelo descendit ab alto.*
 IV, 706 *Te scapulae, Nemeae, vocant.*

e infine, IV, 117: *nec refert scelus unde cadit*, frase che Manilio pronunzia, dopo avere affermato che il male, come il bene, è opera del fato, e quindi degli astri.

Anche per gli ermetici le energie astrali hanno una funzione fisica ¹⁰ -C. H. X, 22, p. 124- : *καὶ αἱ μὲν ἐνέργειαι διὰ τοῦ κόσμου ἐνεργοῦσι καὶ ἐπὶ τὸν ἀνθρώπον διὰ τῶν τοῦ κόσμου φυσικῶν ἀκτίνων...*». Ascl. 3, p. 299: *a supradictis enim omnibus..... frequentatio fertur influens per mundum.*

C. H. XVI, 5, p. 233-34: *αὐτὸς γάρ ἐστιν οὗ ἀγαθαὶ ἐνέργειαι οὐ μόνον ἐν οὐρανῷ καὶ ἀέρι, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ γῆς εἰς τὸν κατώτατον βυθὸν καὶ ἄβυσσον διήκουσιν.*

C. H. XVI, 16, p. 237: [I demoni, personificazione delle energie] *τὴν οὖν ἐπίγειον διοίκησιν ταύτην πᾶσαν διοικοῦσι δι' ὀργάνων τῶν ἡμετέρων σωμάτων · ταύτην δὲ τὴν διοίκησιν Ἑρμῆς εἰμαρμένην ἐκάλεσεν.*¹²

Gli stessi demoni cercano di estendere il loro potere sulle anime (C. H. XVI, 16, p. 236): *ἐγκαθήμενοι ἡμῶν νεύροις καὶ μυελοῖς καὶ φλεψὶ καὶ ἀρτηρίαις καὶ αὐτῷ τῷ ἐγκεφάλῳ, διήκοντες μέχρι καὶ αὐτῶν τῶν σπλάγχων.*

⁹ v. GUNDEL, art. cit. p. 311: « Auf derselben Linie stehen die verba agentia, die Manilius bei Libra (regit), dem Skorpion (gaudet), dem Capricorn (imperat) und dem Fischen (sibi iura reposcunt) anwendet..... ich greife heraus: *Libra colit clunes... femina Arcitenens, genua et Capricornus amavit, cruraque defendit Iuvenis.*

¹⁰ C. H. X n. 75, p. 134 (riferendosi alla frase « τοῦ μὲν θεοῦ καθάπερ ἀκτίνες αἱ ἐνέργειαι »): « Le rayon de Dieu est ici conçu sous un mode physique ». J. KROLL, *Die Lehren des Hermes Trismegistos*, Münster, 1914, p. 200: « Die Energien sind unkörperlich, wirken aber nur in Körper und durch den Körper, sind unsterblich ». p. 202: « Von Gott gehen die ἐνέργειαι wie Strahlen aus und dringen durch den ganzen Kosmos bis zum Menschen.

¹¹ W. SCOTT, *Hermetica*, Oxford, 1924-36, vol. II°, p. 442: « The workings of the Sun are ἀγαθαὶ i. e. lifegiving ». C. H. Appendice C, p. 141: «... les-énergies-cosmiques de Dieu..., dans lesquelles vont se dissoudre les sens de l'homme à la mort. » Come si vede, alla vita di tali energie contribuisce, a sua volta, la parte materiale dell'uomo, dopo la morte.

¹² W. SCOTT, *Hermetica*, vol. II, p. 429: « At each man's birth, the particular corps of daemons which is under the orders of the planet ruling at that moment takes possession of him ».

Ed è evidente, in quest'ultimo passo, l'allusione agli influssi negativi esercitati dalle passioni sull'anima. Tuttavia, nell'anima illuminata dalla pietà, si distinguono due parti (C. H. X, 19, p. 122): ψυχὴ δὲ ἀνθρωπίνη, οὐ πᾶσα μέν, ἡ δὲ εὐσεβής, δαιμονία τίς ἐστι καὶ θεία.

Ricordiamo le tre distinzioni di Manilio (IV, 891 ss.):

Sic esse in nobis terrenae corpora sortis,
Sanguineasque animas, animum, qui cuncta gubernat
dispensatque hominem.

Col primo verso l'autore indica il corpo umano e la sorte che lo condanna senza scampo, nel termine « sanguineas animas » si identifica la δαιμονία ψυχὴ, la parte, per così dire, inferiore dell'anima, più esposta alle insidie terrene ¹³, e infine vi è la θεία ψυχὴ l'animum qui cuncta gubernat », il λογικὸν μέρος τῆς ψυχῆς. (C. H. XVI, 15, p. 236).

Chi osserva con attenzione e pietà i moti celesti, intende che il destino terreno è già preordinato e contro di esso non v'è rimedio: ma intende che, se una mente umana è capace di capire il linguaggio confuso e vario delle stelle, diviene quasi dominatrice di quel mondo superiore; su di essa ¹⁴ non può estendersi dunque il potere del destino ¹⁵.

L'influsso degli astri può essere propizio o avverso, ma si riferisce sempre alla vita materiale (Astr. IV, I ss.):

Quid tam sollicitis vitam consumimus annis ?
Torquemurque metu, caecaque cupidine rerum;
aeternisque senes curis, dum quaerimus aevum,
perdimus.....

(Astr. IV, 9 ss.): Materiam struimus magnae per vota ruinae.
luxuriamque lucris emimus luxuque rapinas,
et summum census pretium est effundere censum.

¹³ La nota 10 a C. H. IX, 3 (p. 102) vede nell'opposizione Dio-demoni, responsabile del conflitto tra bene e male, una traccia del dualismo mazdeo.

¹⁴ Sull'uomo, capace di conoscere Dio e simile a Dio, v. art. cit. della Valauri, p. 145 ss.

¹⁵ M. NILSSON, *Religiosità greca*, Firenze, 1949, p. 152: « La incondizionata accettazione del destino segnato dalla catena delle cause, ripugna all'intima natura dell'uomo e doveva finire in una sorda rassegnazione o anche nella ricerca di un rifugio contro l'inconcepibile illogicità della sorte umana ».

Manilio ha gettato agli uomini il suo sconsolato interrogativo, dopo essersi quasi sperduto, insieme ai suoi lettori, nell'immenso vuoto del cielo, e dopo aver compreso la vanità di ogni desiderio che sia legato al corpo e, in genere, alla materia. Ermete tre volte grande ha detto ad Asclepio ¹⁶:*imaginem temerario inpetu nulla uera inspecta ratione sequentes decipiuntur.....*; e, più avanti ¹⁷: *Sunt ab omnibus cognationis diuinæ partibus aliena omnia, quaecunque terrena corporali cupiditate possidentur.*

L'uomo è trascinato dal suo corpo e per esso affronta fatiche e pericoli:

*Luxuriæ quoque militia est, vigilatque ruinis
venter* (Astr. IV, 402-3)

*Iam ventri longius itur
quam modo militiae* (Astr. V, 375-6).

C. H. VI, 3, p. 74: ἡ γαστριμαργία, ἡ τῶν κακῶν πάντων χορηγός...¹⁸

Come si vede, il vizio della gola è deprecato con particolare irruenza da Manilio, come dagli ermetici.

Ma tutto ciò che allieti o rattristi la nostra vita è già, con puntualità inesorabile, determinato in un istante, quando nasciamo (Astr. IV, 16):

Nascentes morimur, finisque ab origine pendet.

(Ascl. 40, p. 351): *Ab his ergo [εἰμαρμένη, necessitas, ordo] omne uelle aut nolle diuinitus auersum est totum.*

(Astr. IV, III): non arbitrio veniunt, sed semine certo.

L'uomo non è libero, non ha colpa (Astr. IV, 84):

non hominum hoc bellum est; coguntur tanta moveri.

E' dunque vano il nostro passare per la terra? Una breve frase del C. H. (I, 15, p. 11) porta un filo di speranza e spiega come Manilio conservi, dopo tanto tristi constatazioni, quell'orgoglio di esser

¹⁶ Ascl. 7, p. 303.

¹⁷ Ascl. 11, p. 309.

¹⁸ Trascrivo la nota 16 a questo paso del C. H. (p. 76): «.....Les embaumeurs d'Egypte mettent à part, dans une cassette, l'estomac du défunt et l'un d'eux prononce, au nom de celui-ci, un serment..... dans lequel le défunt rend responsable son estomac (qu'il désigne d'un geste) de tous les péchés (en matière de boire ou de manger) qu'il a pu commettre durant la vie... ». E' insita in quest'uso, l'idea che la colpa sia strettamente legata all'organo che ne è causa, e quindi anche ciò sta a testimoniare che tutto il male è causato dal corpo.

nato uomo, quella certezza di aver qualcosa di degno da compiere: ...διπλοῦς ἔστιν ὁ ἄνθρωπος. θνητὸς μὲν διὰ τὸ σῶμα, ἀθάνατος δὲ διὰ τὸν οὐσιώδη ἄνθρωπον... τὰ θνητὰ πάσχει ὑποκείμενος τῇ εἰμαρμένῃ.

Il fato porta le leggi della vita e della sua materiale conclusione, la morte (C. H. XII, 7, p. 176): καὶ ποιότητα μεταβολῆς ἀδύνατόν ἐστι διεκφυγεῖν, ὥσπερ καὶ γενέσεως. Astr. IV, 23:

.... nisi fata darent leges vitaeque necisque.....

L'accostamento di quelli che crediamo i due momenti più importanti del nostro cammino terreno, dà pure l'idea dell'angustia della vita umana, come soffocata tra questi limiti, priva di valore, per la vanità di ogni desiderio che non sia pari al fato scritto nei cieli.

La Vallauri (art. cit. p. 143) scrive: « nelle relazioni fra la divinità e l'uomo sta infatti l'interesse principale sia degli Astronomica sia degli scritti ermetici »; dopo quanto si è considerato fin qui, si può definire più particolarmente la ragione d'essere del poema Maniliano, alla luce delle fonti ermetiche. Manilio dice, al termine del IV libro degli Astronomica (v. 929 ss.):

Sic animi sedes, tenui sub corde locata,
per totum angusto regnat de limite corpus.
Materiae ne quaere modum, sed perspice vires,
quas ratio, non pondus habet. Ratio omnia vincit.

Ecco dunque il campo in cui l'uomo può godere di una piena libertà: la ragione vince, ed è superiore persino al fato se, come si è cercato di dimostrare, questo è legato solo al corpo umano: ancora il poeta ribadisce tale punto: la forza invincibile non proviene dalla materia, su tutta regna l'anima.

Nel Corpus Hermeticum (X, 23, p. 124-25) l'intelletto è chiamato ὁ ἀγαθὸς δαίμων, perchè mentre i demoni, come personificazione degli influssi astrali sul corpo, sono da considerarsi forze negative dell'universo, anche se massima e chiara prova della potenza divina, la ragione ha sull'uomo un influsso benefico, nel senso più alto della parola. Tutta la fatica del poeta latino è basata su ciò: dimostrare la potenza del fato per convincere chi legge che ogni avvenimento è già scritto e che l'uomo ha una sua dignità solo se si stacca dalle cose terrene e si rivolge alla conoscenza, frutto della ragione. E' questo il punto in cui gli insegnamenti ermetici e quelli Maniliani confluiscono, come correnti parallele nel gran mare dell'infinito.

L'uomo deve quasi fabbricarsi i gradi necessari alla sua ascesa ¹⁹
(Astr. IV, 390):

conaris scandere caelum.

C. H. X, 25 p. 126: ὁ δὲ ἄνθρωπος καὶ εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβαίνει.

C. H. XI, 21 p. 156: εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβῆναι οὐ δύναμαι.

Ma le anime umane avranno il loro più perfetto premio dopo la morte, entrando a far parte, gradualmente, di quel cielo stellato da cui è dipesa la vita materiale del soggiorno terreno (C. H. X, 7-8 p. 116): αἱ δὲ ἀνθρώπιναι [anime] ἀρχὴν ἀθανασίας ἴσχουσιν εἰς δαίμονας μεταβάλλουσαι, εἴθ' οὕτως εἰς τὸν τῶν θεῶν χορόν... καὶ αὕτη ψυχῆς ἡ τελειοτάτη δόξα.

Per Manilio (Astr. I, 758 ss.) le anime nobili emigrano nella via lattea e ivi godono una vita eterna; ma, più avanti, il poeta afferma (Astr. IV, 887):

in caelum... redire animas caeloque venire,

e questo verso, insieme all'espressione « suumque habitantia caelum » (Astr. I, 760), ci parla, oltre che di una destinazione, anche di una provenienza celeste delle anime ²⁰.

Nascono e muoiono gli uomini: ma questo nascere e morire che, come si è detto sopra, ci fa intendere la poca importanza della vita, se non la si basa su ciò che è al di fuori di essa, è pure il simbolo dell'eternità, da cui ognuno di noi, creatura divina in potenza, proviene.

¹⁹ C. KERÉNYI, art. cit. p. 156: « Manilius alias quoque in caelum ascendendi rationes novit: curru (II, 58, 139), et scala- IV, 113.....

superest nunc ordine certo

caelestis fabricare gradus, qui ducere flexo

tramite prudentem valeant ad sidera vatem-

quam ex orientalium gentium sacris oriundam etiam in mysteria Mercurialia irrepsisse elucet vel ex sermone Mercurii patris teletam interpretantis (fr. XIII, 8): ὁ βαθμὸς οὗτος, ὃ τέκνον, δικαιосύνῃς ἐστὶν ἔδρασμα.

²⁰ J. BIDEZ - F. CUMONT, *Les Mages hellénisés*, Paris, 1938, tome I, p. 82: « Héraclide faisait « descendre », au sens propre du mot, les âmes ici-bas de la voie lactée. Par contre, cette même conception de la provenance astrale de l'âme ressemble assez à celle qu'Aristoxène — un lecteur d'Héraclide — attribue à Zaratas ». Cfr. anche C. H. XIII, 7, nota 37, p. 212: «ceux qui pensaient que l'âme descendait ici-bas et remontait au ciel à travers les douze signes du zodiaque, dont chacun à sa descente lui donnait une passion ».

Manilio si accinge a parlare delle sorti, che sono 12 come i segni zodiacali: secondo la posizione di esse, rispetto alle costellazioni, si determinano, alla nascita, le vicende liete o tristi della vita umana.

E poichè tali sorti sono legate insieme in un cerchio che si adatta al moto circolare degli astri, il poeta conclude (Astr. III, 86):

ordo ducem sequitur, donec venit orbis in orbem.

Nell'Asclepio (40, p. 351) leggiamo, a proposito dell'εἰμαρμένη, della necessità: haec ergo est aeternitas, quae nec coepit esse nec desinet, quae fixa inmutabili lege currendi sempiterna commotione uersatur, oriturque et occidet alternis saepe per membra ita ut uariatis temporibus isdem, quibus occiderat, membris oriatur; sic est enim rotunditas uolubilis ratio,..... ut initium, si quod sit, uolubilitatis ignores, cum omnia se semper et praecedere uideantur et sequi.

Ancora, nel dimostrare la sfericità della terra, Manilio scrive (I, 202 ss.):

Est igitur terra mediam sortita cavernam
aeris e toto pariter sublata profundo
nec patulas distenta plagas, sed condita in orbem
undique surgentem pariter pariterque cadentem.
Haec est naturae facies; sic mundus et ipse
in convexa volans teretes facit esse figuras.

Il movimento eterno di rotazione imprime dunque alla terra ed agli astri la forma sferica; con la conclusione, il tono della semplice dimostrazione si rialza (Astr. I, 211 ss.):

Haec aeterna manet divisque simillima forma,
cui neque principium est usquam, nes finis in ipsa,
sed similis toto orbe manet perque omnia par est.

Un luogo del C. H. (II, 4, p. 32-33) tratta il medesimo argomento; Asclepio ha chiesto ad Ermes quale sia la natura del luogo in cui il mondo si muove ed Ermes afferma che tale luogo è di natura opposta alla terra: σώματι δὲ ἐναντία φύσις τὸ ἀσώματον... Ἀσώματος οὖν ὁ τόπος, τὸ δὲ ἀσώματον ἢ θεῖόν ἐστιν ἢ ὁ θεός.

E più avanti (II, 12, p. 37):... τὸ οὖν ἀσώματον τί ἐστι; — Νοῦς ὅλος ἔξ ὅλου ἑαυτὸν ἐμπεριέχων, ἐλεύθερος σώματος παντός, ἀπλανής, ἀπαθής, ἀναφής, αὐτὸς ἐν ἑαυτῷ ἐστώς, χωρητικὸς τῶν πάντων καὶ σωτήριος τῶν ὄντων... ὁ οὖν θεὸς τί ἐστιν; — Ὁ μὲν δὲ ἐν τούτων ὑπάρχων, ὧν δὲ καὶ τοῦ εἶναι τούτοις αἷτιος...

La forma impressa a tutti i corpi che popolano l'universo è per Manilio eterna, non ha fine nè principio — e ciò è il segno esteriore dell'unica, eterna causa invisibile: la espressione « simillima divis » trova rispondenza nella frase « ἡ θεϊὸν ἐστὶν ἢ ὁ θεός » del C. H.: e l'eternità del luogo è ben sottolineata dall'essere, esso, secondo gli ermetici, esente da mutamenti e da sofferenze, libero da natura materiale e, se capace di dar vita al tutto, infinito.

Citiamo a questo punto le parole del Nilsson ²¹: « Spesso s'incontra il nome del Dio Eone (Aïōn), una notevole e bizzarra forma di nume, il cui nome può approssimativamente essere interpretato come « corso degli eventi mondani », ciò che appunto viene simbozzato con l'immagine del serpente che si morde la coda, espressione della dottrina astrologica del ciclico perire e risorgere del mondo... ».

E appare chiara la sottile rispondenza esistente tra i vari elementi fin qui esaminati se, pensando che lo spazio può, per il continuo sorgere e tramontare degli astri, dare l'idea, quasi materializzata, del trascorrere del tempo e della potenza di esso, rileggiamo un passo dell'opera citata di J. Bidez e F. Cumont ²²: « Eudème de Rhodes, le disciple d'Aristote, affirme que les Mages appellent le Dieu unique et intelligible les uns Espace (τόπον), les autres Temps... pour le mazdeisme orthodoxe, le temps est une des créatures d'Ahoura- Mazda et l'idée de élever cette abstraction au rang d'un Premier Principe, d'ou tout est issu, n'est ni aryenne ni perse, mais chaldéenne ».

Con il brivido della vertigine il poeta latino e gli ermetici, si sono affacciati verso l'ignoto, cercando una causa comune ad ogni cosa ²³, e le hanno dato nome « Dio ». Ma quello che più entusiasma, quel che ha valore, è che l'uomo sia stato capace di superare il destino attraverso il duro cammino della pietà e della conoscenza.

MARIA VALVO

²¹ *Op. cit.*, p. 151.

²² *Les Mages hellénisés*, tome I, p. 62, p. 65.

²³ v., per il panteismo in Manilio e nell'ermetismo, l'art. cit. della Vallauri, p. 136 ss.

RASSEGNA DI STUDI DI FILOLOGIA CLASSICA

A CURA DI QUINTINO CATAUDELLA

MARTIN P. NILSSON, *Fondamenti di scienza delle religioni*, prefazione e traduzione di GIORGIO PASQUALI (« Orientamenti », 17); « La Nuova Italia », Firenze, 1950; pp. XXVI - 60.

L'opuscolo — in forma di lettera, diretta al prof. Arturo D. Nock — è uno schizzo, fatto dall'Autore originariamente per suo uso, allo scopo di « concludere e ridurre a sistema le sue opinioni rispetto a certe questioni fondamentali » della scienza delle religioni. Sono perciò frequentissimi, in questo volumetto, i rimandi alle oltre opere, maggiori e minori, del dottissimo Autore, la cui autorità, nel campo di questa scienza, è da tutti riconosciuta come quella di un maestro, i cui meriti sarebbe superfluo mettere in rilievo e ai cui lavori gli studiosi non possono fare a meno di ricorrere, ma soprattutto un maestro che non « si è mostrato propenso a prostrarsi e a tributar riverenza esclusivamente agli idoli del giorno », e questo ha insegnato col suo esempio.

L'A. è, come egli stesso dice, un evoluzionista; una delle idee centrali della sua teoria è che « la facoltà del pensiero nell'uomo primitivo non differisce essenzialmente da quella dell'uomo civile », e che « i materiali su cui lavora la facoltà del pensiero sono forniti dalle associazioni »: ad associazioni perciò egli riconduce l'idea del diritto di proprietà, le immagini e i concetti dell'anima (l'anima come « fascio di associazioni »), l'uso dei doni tombali, l'idea di « potenza occulta », il feticismo, il tabù, la magia, la mantica. Ma non si può dare, evidentemente, in poche parole il riassunto di un'opera che è, a sua volta, il riassunto di idee e di risultati esposti in opere più ampie. Piace rilevare, in questi *Fondamenti*, la chiarezza dell'esposizione, oltre che l'originalità e la fondatezza delle idee; chiarezza a cui dà efficacia e interesse anche la freschezza dei ricordi personali, sia di episodi sia di letture, che avvicinano a noi, più di qualsiasi argomentazione scientifica, l'animo dei primitivi e lo spirito della primitiva religione. Nè vorrei terminare senza mettere nel degno rilievo la lucida, dotta, precisa presentazione, dovuta al compianto, indimenticabile Giorgio Pasquali.

MÉLANGES JOSEPH HOMBERT (« Phoibos », Bulletin du Cercle de Philologie classique et orientale de l'Université libre de Bruxelles tome V, 1950-51, pp. 243).

La nutritissima e interessante miscellanea offerta dagli studiosi belgi è intesa a onorare la memoria di Joseph Hombert, il dotto maestro dell'Università di Gand, che fu espertissimo conoscitore delle letterature classiche e patriota coraggioso, e che, se non legò il suo nome a opere scientifiche di importanza fondamentale, fu tuttavia largamente benemerito degli studi classici nella sua patria. Gli studi compresi nella presente raccolta vanno dalle semplici note agli studi di notevole ampiezza (come quelli del Severyns e del Campernolle), toccano i più vari campi della scienza dell'antichità e sono ispirati ai più vari interessi,

dall'accertamento cronologico o critico alle questioni didattiche riguardanti l'insegnamento delle lingue classiche. Riassumo brevemente il contenuto e i risultati degli studi che formano l'eccellente raccolta, che fa onore alla rivista che ha preso l'iniziativa.

S. I. DE LAET, *Les récents progrès de l'archéologie romaine en Gaule septentrionale*, 1935-1950 (pagg. 17-28), informa sulle scoperte archeologiche compiute negli ultimi quindici anni nella Gallia settentrionale — delimitata approssimativamente dal mare del Nord, la Somme, l'Aisne, la Mosella e il Reno da Coblenza fino al suo delta —, di importanza non trascurabile per la storia di questa regione nei primi secoli della nostra era. — M. DELCOURT, *L'impartialité comique dans les Adelphes* (pagg. 29-34), analizza, prendendo occasione dall'imitazione fattane da Molière nella *École des maris*, i temi degli *Adelfi* terenziani, e osserva che in questa commedia Terenzio « inhibe les sympathies que lui-même vient de provoquer et nous oblige à rire de ceux mêmes pour lesquels nous commençons de prendre chalereusement parti ». — CHARLES DELVOYE, *Sur deux belles oeuvres trouvées en Grèce au cours de ces dernières années* (pp. 35-46), studia una placchetta micenea di avorio trovata a Delo rappresentante un guerriero, e un brucia-profumi di bronzo trovato a Delfi, in forma di una figurina di donna sostenente con la testa e con le mani una vaschetta. — C. DE WIT, *Les origines de l'alphabet* (pp. 47-53), conclude così il suo rapido, informatissimo esame: « nous pouvons attribuer l'invention de l'alphabet à un peuple sémitique de l'Ouest, en contact avec Egyptiens et Babyloniens, vers 2000-1500 av. J. C. ». — G. FAIDER-FEYTMANS, *Trésors du III^e siècle dans le Hainaut* (pp. 55-62), studia due tesori, l'uno trovato a Ellezelles, sotterrato verso il 259, l'altro trovato a Maisières, sotterrato verso il 268, al tempo del panico che seguì alla morte di Postumo. — LÉON HERMANN, *Le chant séculaire et l'ode IV, 6* (pp. 63-71), notate le differenze fra i due carmi, avanza l'ipotesi (che non so quanti troveranno accettabile) che la strofe 9 del carme secolare sia stata erroneamente trasportata qui dall'ode IV, 6, dove andrebbe perciò ricollocata dopo il v. 24. — JEAN HUBAUX, *L'aruspice et la sentinelle* (pp. 73-85), prendendo occasione dai due esempi famosi del voc. sing. *Romane*, preso in senso collettivo a designare l'insieme dei Romani, e cioè Verg. *Aen.* VI, 851, e Hor. *Carm.* III, 6, 2, studia in particolare il passo di Livio V, 16, 11 e avanza l'ipotesi che vi sia stato « dans les rangs de l'armée romaine assiégeant Véies un personnage appelé Romanus ». — MARIE-THÉRÈSE LINGER, *Un Papyrus d'Eschine, Contre Timarque* 53-54 (pp. 87-93), studia il papiro identificato da Waddell, che presenta, rispetto al testo dei manoscritti medievali, due varianti inedite, di diverso valore, e ripubblica il testo, accompagnandolo di un sobrio commento critico. — MAURICE LEROY, *Sur l'enseignement traditionnel de la grammaire grecque* (pp. 95-104), esprime l'avviso, che io condivido interamente, che « la meilleure introduction au cours de grammaire grecque de nos humanités serait un exposé, très bref et très simple, de phonétique articulatoire », e che sarebbe indispensabile insistere sul vero valore dei digrammi *αι* e *ου* in attico, e distinguere i tipi di origine tematica dagli altri per spiegare la duplice forma di nominativo dei nomi in *-vr*, ecc. (veramente questi, e altri concetti della linguistica, sono entrati da tempo in Italia in parecchie grammatiche greche destinate alla scuola ginnasiale; e anche nella mia, edita dal D'Anna di Messina, 1952). — JULES MEUNIER, *Pour une nouvelle méthode d'initiation au grec* (pp. 105-122), riferisce su un esperimento pedagogico compiuto in Belgio in materia di insegnamento del greco, e ne illustra le principali carat-

teristiche (non si tratta del greco *sans larmes*, ma di un metodo che mira a rendere comprensibili i fatti grammaticali mediante l'applicazione di poche leggi generali, piuttosto che affidarli alla memoria, e a porre fin da principio l'allunno dinanzi ai testi, non a frasi « où les hoplites et les peltastes les cavaliers et les fantassins, les boeufs et les moutons ...forment une sarabande innombrable ! »). - CLAIRE PREAUX, *Une source nouvelle sur l'annexion de l'Arabie par Traian; les papyrus de Michigan 465 et 466* (pp. 123-139), studia questi due papiri, che recano particolari preziosi (sono lettere di soldati !) per la conoscenza dei fatti relativi alla presenza degli eserciti di Traiano nell'Arabia Petrea, nell'anno 105. - MARCEL RENARD, *Le nom de Junon* (pp. 141-143), esprime l'opinione che il nome di Giunone « doit sans aucun doute être expliqué en recourant à *iuvenis* ». - A. SEVERYNS, *Pomme de discorde et jugement des déesses* (pp. 145-172), dà un'ineccepibile edizione critica del brano anonimo Οἱ θεοὶ τῆς Θέτιδος, che figura tra i prolegomeni di certi manoscritti omerici, e ne studia sagacemente il contenuto, anche in relazione ai *Canti cipri* e a tutta la letteratura in cui ricorre il tema, e al problema di scoprire la provenienza del brano studiato: « plutot que d'y voir un chapitre détaché de quelque manuel mythographique dont il ne resterait aucune trace, il convient de le considérer comme une *narratio* empruntée à l'un de ces *προφορικάσματα* chers aux écoles de rhéteurs ». - MAURICE STRACMANS, *La grande inscription du roi Neferhotep I* (pp. 173-181), dà la traduzione dell'importante testo, che fornisce preziose informazioni sulla celebrazione dei misteri di Osiride. - RENÉ VAN COMPERNOLLE, *Ségeste et l'hellénisme* (pp. 183-228), ricerca, con una dotta e informatissima indagine, quali furono dalle origini della colonizzazione greca in Sicilia fino al tempo in cui Roma estese il suo potere sull'isola, i rapporti, politici e culturali, tra la città barbara e il mondo ellenico. - M. VAN DEN BRUWAENE, *L'opposition à Scipion Emilien après la mort de Tiberius Gracchus* (pp. 229-238), più che riprendere la questione della morte di Scipione, attribuita dai contemporanei a delitto, vuole mostrare come l'opposizione a Scipione sia stata « le resultat d'une conjuration de rivalités et d'intérêts », più che di ragioni politiche. - PAUL VAN DE WOESTIJNE, *Un manuscrit perdu et retrouvé de la Periégèse de Priscien* (pp. 239-243), dimostra che il *codex Gemblacensis* di cui si valse Andrea Papius per la sua edizione di Prisciano, non è che il *Bruxellensis 10013*, ed elenca le varianti di questo codice rispetto all'edizione data da Baehrens, stabilendo il posto di esso nella storia della tradizione.

Il bel volume è arricchito di undici tavole fuori testo, e di una riproduzione nel testo.

PLUTARQUE, *Dialogue sur l'amour (Eroticos)*, texte et traduction avec une introduction et des notes, par ROBERT FLACELIÈRES (« Annales de l'Université de Lyon », troisième série, fasc. 21); Société d'édition Les belles Lettres, Paris; 1952, pp. 141.

L'ampia introduzione dà una chiara analisi dell'opera, considerata nei personaggi del dialogo e nei principali temi morali e religiosi che vi sono trattati e, di conseguenza, nel suo valore; e affronta, nel corso della trattazione, alcuni problemi riguardanti la cronologia, l'autenticità, le fonti dell'interessante scritto. L'Autore è un esperto di studi plutarchei (ha già dato l'edizione critica e la traduzione di altri tre scritti di Plutarco, accompagnate da introduzione e da note), e non è difficile dargli ragione, quando pone la data dell'*Erotico* dopo il 96, anno

della morte di Domiziano, e precisamente nei dieci ultimi anni della vita dell'autore; e quando sostiene, contro le negazioni di Hirzel, di Graf, di Cichorius, l'autenticità dello scritto, che considera — contro le vedute di chi lo giudica incompiuto e mancante dell'ultima mano — rifinito in ogni sua parte, così da essere (e in questo giudizio può esservi tuttavia qualche esagerazione) l'opera più attraente e viva fra quante ci sono giunte di Plutarco. Quanto alle fonti, il Flacelière dà la giusta parte al preponderante influsso platonico, ma non trascura gli innegabili influssi epicurei e specialmente stoici; certo, non giunsero di seconda mano a Plutarco gli influssi platonici, del *Fedro* e del *Convito*, ma mi sembra probabile che gli altri influssi abbiano operato attraverso la mediazione di un'opera, a noi non giunta, nella quale l'argomento, di ispirazione stoica o epicurea, doveva essere trattato in forma polemica.

Il testo è costituito con saggio criterio conservativo; gli interventi « personali » del dotto editore, e cioè di proposte sue di integrazioni e di correzioni, in numero di quasi una decina, sono degni generalmente della massima considerazione, e alcuni felici (tuttavia a p. 752 E 5, invece di γεγονέναι mi parrebbe preferibile aggiungere γενέσθαι, non necessaria l'aggiunta ἄφνω a p. 767, 7; mi lascia perplesso la correzione ἐπιθυμοῦσι, a p. 757 D I, per πάθους dei codd., mi parrebbe, e per varie ragioni, preferibile πάθος <παθοῦσι>, confrontando per l'espressione, con Plat. *Apol.* p. 22 C.).

La traduzione è generalmente precisa e scorrevole. A p. 753 A καθάπερ οἱ φοίνικες ἢ συκᾶς ἐρπιάζοντες, ὄμφρα καὶ ζωγον ἄνδρα περιάφωμεν mi sembra si potrebbe render meglio traducendo « appendiamo a guisa di amuleto un uomo acerbo e immaturo per le nozze, facendo quello che fanno coloro che appendono ai datteri o ai fichi i frutti dei fichi selvatici » (si appendevano, come ancora si fa, almeno in Sicilia, non per affrettare la maturazione, ma per far sì che giungessero a maturazione i fichi della seconda produzione). Quanto al significato osceno di διατίθηναι, opposto a πάσχω, di cui si parla nella nota 58, non è che esso abbia in sè significato osceno, ma questo significato acquista per l'opposizione a πάσχω: come, del resto, ha visto bene il Fl. stesso.

In conclusione, un'opera ben riuscita, che segna un notevole progresso rispetto alle precedenti edizioni, e che non mancherà di contribuire largamente alla migliore conoscenza di Plutarco.

J. D. DENNISTON, *Greek prose style*, Oxford, Clarendon Press Geoffrey Cumberlege's 1952; pp. X-139; 15/-net.

Il libro, pubblicato postumo, è stato messo insieme da Hug Lloyd-Jones, in base a uno schema del lavoro lasciato dal compianto Autore, combinando il testo di una lettura sulla « storia della prosa greca », tenuta a Oxford nel 1937 (che forma il primo capitolo dell'attuale libro), e sei capitoli (gli attuali capp. II-VII) composti dall'Autore in vista del futuro libro, sul materiale raccolto per le sue letture oxfordiane sulla prosa greca. Il libro è perciò mancato dell'ultima revisione, la quale poteva essere data solo dall'Autore: l'editore si è limitato a pochissimi mutamenti di carattere formale, rese necessarie, nei capp. I e VII, dal passaggio dalla forma del discorso destinato alla pubblica lettura alla forma dell'esposizione scritta destinata al libro. Ciò non vuol dire che la trattazione non sia curata in ogni sua parte, e attentamente controllata nel materiale di esempi raccolto, e nelle osservazioni e deduzioni documentate da esso.

Il primo capitolo è una breve, ma chiara e precisa esposizione dello svolgimento della prosa greca, dai filosofi presocratici (la cui importanza è considerata maggiore, a questo riguardo, di quella dei primi logografi, i quali non possedevano una tecnica dello stile, che invece avevano i filosofi) a quella che egli chiama *a recrudescence of the jerky bombast of Gorgias*, e alla reazione degli Atticisti, sui quali tuttavia non si sofferma affatto. Gli autori sono studiati nelle caratteristiche di stile che ne definiscono la fisionomia di scrittori: notevoli particolarmente, in questo felice *sketch*, la rivendicazione dell'importanza di Erodoto nello svolgimento della prosa greca (« his achievement » — egli dice — « measured by what we know of his predecessors, makes a greater advance than any other Greek prose writer achieved », p. 8), e il rilievo dato all'influsso, maggiore di quello di Gorgia, esercitato da Trasimaco sulla prosa greca.

Seguono sei capitoli, in cui sono studiate e illustrate convenientemente, spesso in rapporto con la prosa greca, le principali caratteristiche della greca prosa d'arte, e cioè l'espressione astratta, l'ordine delle parole (la posizione enfatica, l'iperbato, ecc.), la struttura antitetica, la ripetizione, l'asindeto, l'assonanza. Gli esempi sono tolti in massima parte, dagli scrittori del periodo attico (Platone soprattutto, e Senofonte, Lisia, Demostene, Isocrate, Tucidide, ecc.), non senza incursioni nello stile della poesia, specialmente della poesia omerica; degli scrittori del periodo ionico Erodoto, naturalmente, fornisce gli esempi più numerosi (ma anche i filosofi presocratici, Eraclito — e si capisce — più degli altri). Nessuno scrittore del periodo ellenistico e romano è preso in considerazione se non per qualche fugace accenno, e questa limitazione, deliberatamente impostasi dall'A., forse per ragioni pratiche, impedisce all'opera di fornirci quel quadro completo della prosa greca, ch'era lecito attendersi da un conoscitore così esperto e sicuro dell'argomento, quale è il dottissimo autore del presente libro. Ma anche se non esauriente, da questo lato, l'opera non è perciò meno utile e interessante, ricca com'è, fra l'altro, di osservazioni fini ed acute, e condotte con un senso dello stile e una conoscenza della lingua quale pochi posseggono.

Generalmente si può essere d'accordo coll'A. sulla fondatezza delle spiegazioni date dei fenomeni stilistici e sulla validità degli esempi scelti. Si può tuttavia in qualche caso sperare di potere suggerire qualche osservazione, o di esprimere non infondatamente qualche dubbio. Così, per es., tra le cause dell'iperbato (p. 57) mi sembra che avrebbe potuto indicarsi anche l'influsso dello stile poetico; la spiegazione della frase τῶν λαφύρων ἀνέθηκε τὴν δεκάτην come un genitivo partitivo di cui τὴν δεκάτην sarebbe *a supplementary addition* è tale forse da lasciare perplesso più d'uno. A proposito dell'*oxymoron* e della *figura etymologica* (p. 134), di cui l'A. dice di non avere trovato esempi nella prosa dei filosofi presocratici, si potrebbe ricordare l'ἐλπιται ἀνέλπιστον del fr. 18 di Eraclito.

PINDARI *carmina cum fragmentis edidit* BRUNO SNELL (« Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana »), Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri, 1953; pp. VIII - 375.

La presente edizione, la quale sostituisce, nella medesima collezione, quella meritamente apprezzata di Otto Schroeder, era già stampata nel 1943, ma andò distrutta negli incendi che a causa della guerra devastarono Lipsia, e ha potuto

essere ricostruita sulle bozze di stampa fortunatamente salvate. Da quell'anno al momento della pubblicazione della presente edizione il tempo non è trascorso invano, chè il dottissimo Editore ha potuto mettere a profitto, fra l'altro, l'eccellente edizione del Turyn, e valersi delle più recenti pubblicazioni di papiri pindarici, di cui qualcuno ha potuto perfino dare in prima edizione (non ha potuto invece valersi, poichè la stampa era già quasi del tutto condotta a termine quando il libro uscì, dell'ottimo studio dell'Irigoien sul testo di Pindaro). Nè il danno prodotto dalla guerra si è limitato al ritardo nella pubblicazione dell'edizione: come l'A. stesso racconta nella prefazione, egli perdette in un incendio gli appunti che aveva preso nell'ispezione dei codici ambrosiani, laurenziani, vaticani e del codice gottingense, e non potendo quindi verificare sugli appunti quanto aveva riportato nell'apparato critico dell'edizione, ha dovuto nei casi dubbi affidarsi alle edizioni maggiori, alle edizioni cioè di T. Mommsen, di O. Schroeder, di A. Turyn. Tre ragioni giustificano agli occhi dell'Autore stesso la sua nuova edizione, rispetto a quella di O. Schroeder, la quale, sebbene talvolta indulgesse un poco alla tendenza a correggere il testo dei grammatici alessandrini, e ritenesse possibile ridare alle parole la genuina forma usata da Pindaro, tuttavia dava un testo costituito su fondamenta abbastanza solide. Queste tre ragioni sono: l'apporto, e l'uso più diligente, dei papiri; la possibilità di dare alla parte metrica una sistemazione e una spiegazione migliori; la necessità di fondare l'apparato critico su criteri più severi. Bisogna subito dire che tutti e tre gli impegni, scaturiti dalle tre osservazioni sopra riferite, lo Snell ha assolto in modo encomiabile, com'era del resto da attendersi da un filologo di altissimo valore, il quale già nell'edizione di Bacchilide aveva dato prova delle sue eminenti qualità di acribia, di dottrina, di penetrazione, di rigore metodico.

L'A. è consapevole (lo dice egli stesso nella prefazione) che, dopo l'edizione di un esperto della lingua e dell'arte di Pindaro come era stato lo Schroeder, pochissime cose potevano correggersi nel testo degli *Epinici*. Perciò nessuno si sorprenderà che l'apporto più strettamente personale recato dallo Snell nell'edizione degli epinici — e cioè di nuove proposte di emendamenti — non sia imponente, almeno nel numero, appena sette luoghi (se non mi sbaglio) si è tentato di migliorare con interventi personali (e ciò, naturalmente, dico a lode dell'Editore). Di queste proposte, talune mi sembrano felici: per es. ἐνδίκας di *Ol.* VI, 12 per ἐν δίκᾳ dei codd.; πυρωθέντας di *Pyth.* XI, 33 per πυρωθέντων dei codd.; meno mi ha persuaso la correzione, proposta in nota, θάλησε < ο > ἱπποτρόφον ἄστν τὸ Προίτου di *Nem.* X, 41 sgg., per ἱπποτρόφον ἄστν τὸ Προίτου θάλησεν, che Snell segna con la *crux*, e che gli edd. leggono per lo più secondo la trasposizione di Boeckh Προίτου τόδ' ἱπποτρόφον ἄστν θάλησεν (tranne quelli che — come Schroeder e Puech — lasciano immutato l'ordine dei mss.: anche a me parrebbe che si potrebbe lasciare così com'è il testo trasmesso).

Molto più numerose sono le proposte di correzioni e di integrazioni avanzate dal dottissimo Editore nella costituzione del testo dei frammenti. Sono più di settanta i luoghi per i quali lo Snell ha presentato delle ipotesi sue, che tuttavia ha relegato per lo più in nota, e ha fatto benissimo: chè per quanto acute e suggestive possano essere, non sono tali tuttavia, generalmente, da imporsi come definitive: e, del resto, è nella natura delle integrazioni di restare provvisorie finchè non intervenga un dato concreto, un luogo simile, un riferimento — ciò che accade non di rado allo S. nelle sue integrazioni —, che le confermi e le renda accettabili. Si consenta una proposta anche a noi.

Nel secondo partenio (fr. 946 Snell, 106 Turyn), al v. 18 sgg. ὁπότεν τε χεიმῶνος σθένει / φρίσσων βορέας ἐπισπερχησ' ὠκύαλον † τε ποντου † ῥιπὴν † ἐτάραξε lo Snell propone in nota e. g. ὠκύαλον < υ — > ῥιπὴν · ἐτάραξε. È una proposta senza dubbio prudente; certo ha fatto bene a non introdurre nel testo le correzioni di Grenfell e Hunt, e di Wolf. Schmid ὠκύαλον θ' ἄλλος ῥιπὴν ἐμάλαξε (come poteva πόντου essersi sostituito al comunissimo ἄλλος?), o quella di Maas ὠκύαλον Νότου ῥιπὴν τε ταράξη ο di Wilamowitz ὠκύαλον Νότου ῥιπὴν ἐτάραξε. Forse si potrebbe pensare a un ὠκύαλον ῥιπὴν πάτου (dove πάτου «via», sarebbe stato sostituito nella trasmissione dalla glossa πόντου, che lo spiega, e gli è legata etimologicamente; del resto, per il significato di πάτος, è facile pensare alle analoghe espressioni omeriche ὕγρα κέλευθα e sim.; esempi di πάτος in questo specifico significato si trovano, sebbene isolati, nel greco bizantino e nel neogreco.

Questi ultimi anni ci hanno dato parecchie edizioni di Pindaro, e tutte, ciascuna per speciali meriti, degne della massima considerazione. Questa edizione curata dallo Snell si allinea tra le migliori, e per qualche aspetto, per es., quello metrico, segna un reale progresso sulle precedenti.

H. M. WERHAHN, *Gregori Nazianzeni Σύγκρισις βίων*, carmen edidit, apparatus critico munivit, quaestiones peculiares adiecit («Klassisch-Philologische Studien herausgegeben von E. Bickel, H. Herter und W. Schmid», Heft 15), 1953, Otto Harrassowitz, Wiesbaden; pp. XI + 104.

L'edizione del carme — condotta su una nuova ispezione dei mss. riprodotti fotograficamente, e, per il Laur. plut. 7, 10 e l'Ox. Clark., sulla collazione, rispettivamente, di R. Vári e di Wyss — è preceduta da ampi prolegomeni, nei quali sono studiati il problema critico, la cronologia, la metrica, il genere della σύγκρισις, e i rapporti con la diatriba cinica. Lodevolissimi la diligenza e lo scrupolo posti dal dotto Autore nel curare questa edizione; in due soli casi egli accoglie congetture di moderni, in un solo caso avanza una sua congettura. Al v. 128 i mss. — tranne L, che ha φρονήσεις, difficilmente difendibile — leggono φορήσεις, che all'Autore della presente edizione sembra *sine dubio corrupta*: egli propone, e introduce nel testo, la correzione ῥοφήσεις.

Nel passo citato sono indicate le dannose conseguenze della ricchezza — in confronto della povertà — dovute all'uso di cibi troppo abbondanti e complicati: φῦσαι, κάταρροι, σπλήνες, ἐξαρθρήματα / βοαί, φορήσεις, ὠχρότητες, ἐκλύσεις... Correggendo in ῥοφήσεις l'A. intende *sorbendi actio*, e considera questo come uno dei dannosi effetti della dieta alimentare dei ricchi, l'essere costretti cioè a una alimentazione a base di ῥοφήματα, quali gli uomini *edentuli vel debiles, qui solitis cibis vesci nequeunt* sogliono usare. La correzione ῥοφήσεις dal lato paleografico è certamente possibile, anche perchè il medesimo testo della *Comparatio vitarum* offre simili esempi di scambi di lettere come πότοις / τόποις: quello che mi lascia perplesso è l'introduzione di questo concetto nel contesto, e soprattutto la considerazione che φορήσεις, inteso bene, può stare benissimo nel verso. L'A. stesso sarebbe disposto ad ammettere φορήσεις, se esso potesse essere inteso nel senso di φορά (ma, a parte la difficoltà di attribuirgli questo senso, avremmo allora una ripetizione del concetto già espresso con κάταρροι): a me sembra invece che a φορήσεις si debba dare il senso che gli è proprio, e che per conseguenza si possa conservare nel verso. Φόρησις ha il senso proprio, di «azione di trasportare»,

ma non col valore attivo, ma col valore passivo, di « essere trasportati », « portati di peso ». La contrapposizione di ricchi e poveri, nei riguardi degli effetti del sistema alimentare, è un notissimo e abusatissimo luogo comune che non mette conto di illustrare: nei *Saturnali* di Luciano, 28, tra le altre conseguenze della vita molle e della *πλησμονή* dei ricchi, si considera, oltre le eruttazioni (*δυσωδές τι καὶ καπνωδέστερον ἐρυγγάνοντες*, cfr. *φῦσαι* del passo di Greg.) e il pallore (*ῥαχρόν ὄντα*, cfr. *ῥαχρότητες*), ecc., anche il fatto di giungere alla vecchiaia, non *τοῖς αὐτοῦ ποσὶν* ma *φοράδην ἐπὶ τετάρων* (sc. *δούλων*) *ῥαχούμενον*. Questo deve essere, nel passo della *Comparatio*, il significato di *φορήσεις*: si può dubitare se l'allusione sia all'essere portato a braccio al termine di un banchetto troppo abbondante, o all'incapacità di reggersi sui propri piedi nella vecchiaia, ma sulla possibilità di un simile significato di *φορήσεις*, e perciò sulla legittimità della lezione, non credo vi sia motivo a seri dubbi.

Il commento è ricchissimo di riferimenti a luoghi simili e aiuta non poco a intendere il non facile testo. Nell'ultima parte del volumetto sono esaminate e discusse alcune questioni particolari (notevole quella riguardante l'uso fatto da Gregorio di Cercida, e l'interpretazione del fr. di Cercida 11 Diehl, 16 Powell: l'A. dubita che Gregorio abbia letto Cercida, il che mi pare eccessivo) tendenti a mettere in luce le tracce lasciate nell'opera di Gregorio da Cercida, da Cleante, dagli altri Stoici da Eraclito. A proposito di quest'ultimo autore, vorrei segnalare al dotto Editore un mio articolo inserito nella rivista « *Sophia* » (1949, p. 332 sg.), nel quale indicavo un influsso eracliteo — non rilevato da altri — in Gregorio (quello di fr. 54 Diels, cfr. Greg. Naz. *Carmina varia* LIV, 81 sg., ed. di Colonia, 1690).

L'informazione è per altro vastissima; ci auguriamo che studi come questo fatto da Werhahn per la *Comparatio vitarum*, e cioè altrettanto accurati ed esaurienti, siano fatti per gli altri carmi di Gregorio, chè sarebbe opera altamente meritoria, tale da ripagare a usura ogni fatica.

Il latino è generalmente corretto e scorrevole; da evitare sarebbe stata, sebbene non senza esempi, un'espressione come *carmini In laudem virginitatis inscripto* (p. 14, ripetuto a p. 36).

CALLIMACHUS, *edidit* RUDOLFUS PFEIFFER; *volumen II Hymni et Epigrammata*; Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1953; pp. CVIII - 208.

Con questo volume, che segue a non lunga distanza di tempo al primo, apparso neu 1949, ha il suo compimento la monumentale edizione di Callimaco, dovuta alle dotte e sagaci cure del più grande dei *Καλλιμαχιστοί* d'oggi. L'importanza di questo secondo volume non è tuttavia data soltanto dall'edizione degli *Inni* e degli *Epigrammi*, fatta con la magistrale perizia che tutti riconosciamo al Pf., ma anche, e non meno, dai *Prolegomena ad fragmenta*, nei quali sono descritti i papiri in ordine cronologico, e studiate la tradizione e le testimonianze e affrontati i problemi relativi alla restituzione di alcuni carmi, nonchè alla cronologia di Callimaco e delle sue opere (l'ultimo paragrafo di questa parte dei prolegomeni è inteso a chiarire l'indole dell'attuale raccolta, in relazione alle precedenti raccolte, in particolare a quella di Schneider, la quale aveva accolto parecchi frammenti che nulla avevano da fare con Callimaco, e che il nuovo editore ha cercato giustamente di eliminare). Una seconda parte dell'introduzione contiene

zione di Pf. non è in tutto corrispondente al testo greco — bisogna riconoscere che essa non era necessaria, perchè l'opposizione di *vilia* (λιτά) e di *unguentis* era già evidente anche senza l'aggiunta di un supposto *nuptae* che tradurrebbe γυναικείων: gli unguenti notoriamente non erano roba per vergini, ma per donne maritate, se non per cortigiane, l'uso che ne fa l'amica di Saffo (96 D., 19 sgg.) non sembra essere dei più innocenti, e anche Clemente Alessandrino, *Pedag.* II, 8, distingue tra oli semplici di cui consente l'uso, e gli unguenti (che sono μαλθακὸν ἔλαιον), che considera dannosi alla morale. L'una della traduzione catulliana aggiungerebbe all'idea di scarso pregio, espressa anche dal particolare dell'abbondanza (πολλά... λιτά) anche quello di grossolanità, di mancanza di scelta.

TERENZIO, *Commedie*, a cura di VITTORIO SOAVE (« Classici latini », Collezione diretta da Augusto Rostagni, vol. IX); Unione Tipografica Editrice Torinese, 1953; pp. 434; Lire 1800.

Secondo il piano della collezione, la traduzione delle commedie è preceduta da una introduzione. Essa tratta brevemente, in forma semplice e piana, sgombra da ogni sfoggio di erudizione, della posizione di Terenzio nella storia del teatro comico romano, e dà brevi notizie sulla commedia greca nuova; affronta il problema della originalità della commedia latina (che è fatta consistere « non nella novità estrinseca dell'argomento, ma nel modo di sentirlo e ricrearlo artisticamente, nella capacità di variare ed avvivare un intreccio già noto, infondendovi nuova vita e nuovo spirito »); cerca di definire l'arte di Terenzio, come espressione di una nuova *humanitas*. A questo scopo analizza i vari elementi di tale arte (i ritratti, la psicologia dei personaggi, le cortigiane, la comicità), e considera Terenzio in rapporto all'accoglienza fatta dai suoi contemporanei alle sue commedie, quale appare dagli spunti polemici dei prologhi. Una nota biografica conclude l'introduzione.

Queste analisi sono fatte con finezza e con gusto; il giudizio tuttavia che il S. dà dell'originalità della commedia latina, e dei pregi dell'arte terenziana, sembra influenzato — specialmente quello riguardante Terenzio — dal proposito di rivalutare l'arte di questo poeta contro i detrattori antichi e moderni.

Le traduzioni sono scorrevoli e spigliate. Sei tavole fuori testo, riproducenti pagine dei manoscritti ornate di illustrazioni, accrescono pregio al bel volume.

Tra i commenti terenziani indicati nella bibliografia, mi sembra sarebbe stato opportuno dar posto anche a quello agli *Adelphoe*, curato ottimamente dal Cupaiuolo.

OLOF GIGON, *Kommentar zum ersten Buch von Xenophons Memorabilien* (« Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft », Heft 5), Verlag Friedrich Reinhardt, Basel, 1953; pp. VII - 169; Brosch. 15. 60, DM 15.

I *Socratica* di Senofonte non sono — osserva l'A. nella prefazione — nè *Augenzeugenberichte* nè libere invenzioni dell'autore: che cosa sono allora? A questa domanda può solo rispondere con qualche sicurezza un commentario che si assuma l'incarico di seguire scritto per scritto *dem Kontinuum des Textes* e di esaminare ciascun particolare problema nel suo contenuto in sé e nella sua posizione in *diesem Kontinuum*. Senofonte (continua l'A.) è, visto superficial-

mente, uno scrittore facile a capire, ma qui sta appunto il pericolo: *die Forschung wird bei Xenophons Sokratika nur dann weiterkommen...* È quello che ha fatto, con una penetrazione e un acume degni di ogni elogio, il dottissimo Autore di questo libro, il quale, come è noto a tutti, è uno dei migliori conoscitori della filosofia antica. L'esempio di un lavoro concepito come questo di cui qui ci occupiamo, era dato da quello di A. Delatte, il quale aveva sottoposto il terzo libro dei *Memorabili* a una analisi minuta e sottile, fondata soprattutto sull'esame dei luoghi simili delle altre opere senofontee e dei rapporti con le opere platoniche, onde risultavano lumeggiate e avviate verso la loro più probabile soluzione molte questioni di critica testuale, di cronologia e di autenticità. Ma a differenza da quello che aveva fatto il Delatte per il libro terzo, il Gigon si astiene di solito dalle questioni di critica testuale, e dalla considerazione delle differenze fra il ritratto di Socrate dato da Senofonte e quello dato da Platone: nè è da muovere biasimo all'A. di una lacuna che egli ha voluto, anche se a più d'uno, e a noi stessi, sarebbe parsa questa la sede più opportuna per esaminare la possibilità di interpolazioni e studiare le varie questioni di cronologia e di critica testuale. L'A. ha fatto qualche cosa di diverso, e forse di non meno importante.

Certo, non tutti i risultati a cui perviene il chiaro A. sono tali da persuadere a prima vista. Così, per es., può restare qualche dubbio che nel ritratto di Aristodemo disegnato da Senofonte siano da riconoscere dei tratti di Aristippo di Cirene (p. 123); e che l'Antifonte senofonteo non abbia nulla di storico, ma che egli, rappresentato come il difensore della *τρυφή* contro l'*ἐγκρατέστατος* Socrate, non sia nulla più che un nome *hinter dem der allgemeine Typus des Sokrates-feidlichen σοφιστής* steht (p. 165).

Il risultato più notevole di questo studio del Gigon mi sembra essere — oltre a numerose interpretazioni e soluzioni particolari — l'aver cercato di mettere in luce il nesso e l'ordine che lega tra loro i vari momenti dialettici in cui si articolano i dialoghi, in quella specie di sottosuolo del pensiero che non si manifesta che al critico che sa scendere sotto la superficie. Può darsi che in questa ricostruzione ci sia talvolta qualche cosa di sforzato e di eccessivamente sottile; ma bisogna riconoscere che con questo saggio il Gigon ha fatto progredire, e di non poco, la nostra conoscenza, di quest'opera senofontea, apparentemente di facile interpretazione, ma ricca di problemi per chi non si accontenti della prima impressione di facilità e di chiarezza che i *Memorabili* lasciano nel lettore superficiale.

I Sofisti. Frammenti e testimonianze; trad., prefazione e note di MARIA TIMPANARO CARDINI (« Filosofi antichi e medievali »), seconda edizione corretta e accresciuta; Editori Laterza, Bari, 1954; pp. XVI - 238; prezzo L. 1600.

Questa seconda edizione della traduzione dei *Sofisti*, dall'edizione dei *Vorsokratiker* del Diels, la quale esce a più di trent'anni di distanza dalla prima, è condotta sull'ultima edizione della classica opera tedesca, curata dal Kranz, dalla quale non si allontana che in pochissimi punti. L'opera appare ripulita di alcune mende e sviste in cui la chiara Autrice era incorsa nella precedente edizione, e accresciuta di alcune notevoli aggiunte; immutata è, sostanzialmente, l'interpretazione dei testi — che conserva i pregi di chiarezza e di aderenza, che in una traduzione non sono mai lodati abbastanza —, e l'interpretazione generale della

Sofistica, già data nella prima edizione. Delle nuove interpretazioni di singoli passi del testo, alcune sono senz'altro accettabili, altre sono discutibili. Così, per es., il titolo dell'opera di Protagora, καταβάλλοντες, sc. λόγοι, inteso come « discorsi demolitori » nella vecchia edizione, è ora tradotto « discorsi innovatori », e a conforto di questa interpretazione è fatto appello al duplice significato del verbo « che è abbattere, ma anche gettare il seme ». Veramente questo secondo significato di καταβάλλειν si ha solo se il verbo è accompagnato dallo specifico complemento oggetto; intendere che con questo titolo Protagora abbia voluto significare di « avere costruito » una nuova verità sulle rovine dell'antica, mi sembra andare un po' al di là di quello che la parola strettamente suggerisca.

D'altra parte non mi sembra che la dotta A. abbia ragione nel mantenere la sua vecchia interpretazione del πρὸ τοῦ κινῶς del fr. II di Protagora come significante l'Ade. Eppure l'A. cita i noti versi di Esiodo e di Alceo, e non esclude che Protagora « conoscitore di poeti, abbia avuto presenti quei luoghi ». Verissimo, ma appunto questa osservazione doveva suggerire l'interpretazione più ovvia. Piuttosto, il significato di πρὸ potrebbe essere non quello, temporale, di « prima di », ma quello, locale e insieme causale, di « davanti a », « per causa di », significati entrambi ben attestati. Non crederei, poi, che il pensiero di Trasimaco (fr. 8), sul disinteresse degli dei per le cose umane, abbia trovato una risposta nei vv. 369 sgg. dell'*Agamennone* eschileo, come intendono parecchi commentatori e anche la Timpanaro (sarebbe stato meglio dire « contro un pensiero come questo protesta Eschilo », anziché « contro questo pensiero protesta Eschilo »), giacché è molto probabile che con τις nel passo eschileo non si faccia allusione a una determinata persona (v. E. Fraenkel, comm. all'*Agamennone*, vol. II, p. 194).

A proposito dell'*Anonimo di Giamblico* l'Autrice esprime l'avviso che esso sia « un centone, in cui non mancano le contraddizioni ». Ora, un centone può parere tutto il *Protreptico* di Giamblico (ma non il brano del cosiddetto Anonimo), ma centone di filosofi come Platone Aristotele Pitagora. Un filosofo della statura di questi, e legato in certo qual modo, anche abusivamente, alle correnti del pitagorismo, è da supporre come autore di quei passi.

Sulla bibliografia ci sarebbe da fare qualche rilievo, ed è inutile rilevare qualche lacuna, ma evidentemente l'A. non volle fornire che l'essenziale. Il lavoro della Timpanaro Cardini non era per nulla invecchiato, ed è stata ottima idea questa di ripubblicarlo: le poche correzioni e le aggiunte non hanno fatto che migliorarlo, generalmente, e arricchirlo, ma il libro resta quello che era nella prima edizione: e cioè chiaro, persuasivo, informato, agile, vivo. Una sorte simile non accade a molti libri di questo genere.

I Pitagorici, a cura di ANTONIO MADDALENA (« Filosofi antichi e medievali »); Editori Laterza, Bari, 1954; pp. VIII - 366; prezzo L. 2400.

Con questo volume, dovuto alle dotte cure di un « esperto » di filosofia greca quale è A. Maddalena, la benemerita Casa Laterza avvia verso il compimento il lodevole disegno di darci la traduzione dei *Frammenti dei Presocratici* del Diels, in volumi criticamente aggiornati, sia per ciò che riguarda il testo, sia per ciò che riguarda l'inquadramento storico e dottrinario e l'interpretazione generale e particolare.

La traduzione dei frammenti, in questo volume del Maddalena, è — non c'è

bisogno di dirlo — pregevole per chiarezza e aderenza, senza nulla di tendenzioso o che cerchi di vedere molto al di là della lettera, pur consentendosi quelle libertà rese necessarie dallo stato della tradizione, e dalla opportunità di contribuire, senza tuttavia girare intorno alle difficoltà, alla migliore intelligenza del testo.

Precede la traduzione una sobria e lucida introduzione, nella quale è percorso il cammino della speculazione greca da Talete ai Pitagorici secondi, attraverso il pensiero dei primi Pitagorici, e di Parmenide e di Eraclito: e la segue un'ampia appendice, nella quale sono chiariti i rapporti tra Pitagorismo, Orfismo e Platonismo. Il Maddalena ha in proposito idee personali, che difende per mezzo di un sagace esame delle fonti e una critica acuta e penetrante delle idee dei critici precedenti; uno dei risultati più notevoli di questa parte del lavoro del M. è — oltre il chiarimento portato nella distinzione delle tre dottrine — la dimostrazione che la credenza nella trasmigrazione delle anime non appartiene al primo pitagorismo. Veramente la conclusione del M. è che «nessuna testimonianza antica abbiamo sulla dottrina della trasmigrazione delle anime» come attribuita al primo pitagorismo, ma che «la mancanza di testimonianze antiche non può darci garanzia assoluta che i Pitagorici non credettero nella dottrina della metempsi-cosi» (p. 357). Con ciò non si esclude propriamente che tale dottrina potesse essere appartenuta ai primi Pitagorici, solo si afferma che non si hanno nella tradizione motivi sufficienti per affermarlo; ed è conclusione che può dirsi dimostrata, e che è una prova ancora, se ce n'era bisogno, dell'equilibrio critico e della prudenza dell'Autore.

Le numerose note, alcune delle quali di rilevante ampiezza, le quali accompagnano la traduzione dei frammenti, fanno il punto su un gran numero di questioni riguardanti l'esegesi, la tradizione e l'autenticità dei frammenti stessi. Anche qui si ammira l'acutezza del critico, qualche volta anche la sottigliezza, e, insieme, l'equilibrio critico e la prudenza, anche dove le conclusioni sembrano inaccettabili. Per es., per ciò che riguarda i frammenti di Epicarmo, non si possono non accettare le vedute del M., dove difende l'autenticità di taluni frammenti, nonostante la loro contraddittorietà, perchè «possono essere pronunciati in momenti diversi da persone diverse per ragioni diverse» (p. 125), e conclude, a proposito delle sentenze, che «come non si può accogliere come genuino tutto ciò che viene attribuito ad Epicarmo, così anche non si può negare l'autenticità di ogni cosa»; e, in particolare, dove trova, contro recenti, note interpretazioni, che cercano altrove le allusioni, «un riflesso di espressioni eraclitee» (p. 120), nel famoso frammento riportato da Diog. L. III, 10-11 E, sul mutarsi incessante degli uomini, che dall'ieri a oggi non sono più gli stessi.

ERODOTO, *Le Storie*, introduzione, traduzione e note di AUGUSTA IZZO D'ACCINNI («Classici della Storia antica», collezione diretta da Gaetano De Sanctis), Sansoni, Firenze, 1951; pp. CIII-942.

L'introduzione — bene informata, accurata, e, nei limiti degli scopi della collezione, esauriente — tratta della vita di Erodoto, con particolare riguardo ai viaggi, e delle varie questioni riguardanti la sua opera (la composizione, la completezza, gli Ἀσούσιοι λόγοι, i caratteri, il cambiamento di piano, le fonti, la personalità dello storico, il razionalismo, le convinzioni religiose e politiche, il

valore storico, il valore artistico, ecc.), e la sua fortuna, nonchè — brevemente — della tradizione manoscritta e delle edizioni. Le note, brevi e succose, danno l'essenziale per una rapida comprensione e valutazione del testo, chiarendo, senza ingolfarsi in discussioni inopportune (data l'indole della collezione), i riferimenti storici e geografici e ogni altro punto per cui apparisse l'utilità di un chiarimento. La traduzione è scorrevole e generalmente precisa, e concilia felicemente la esigenza della fedeltà e quella della chiarezza.

Qualche svista è forse di natura tipografica, dovuta verosimilmente a confusione nella revisione finale delle bozze di stampa. Così, per es.: 1,42 « me ne astenni » è per « me ne asterrei (ἀν ἰσχον ἐμεωυτόν); II, 121 δ, ἐπισπάσαντα τῶν ἀσκῶν δύο ἢ τρεῖς ποδεῶνας non è precisamente « tirate le cinghie annodate di due o tre otri »; I, 121, ε, invece di « il cadavere del ladro » (τοῦ φωρὸς ὁ νέκυσ) è tradotto « il cadavere del morto »; IV, 154 ὃς ἐπὶ θυγατρὶ ἀμήτορι ἔγημε ἄλλην γυναῖκα, non mi sembra esatto, per lo meno non mi sembra chiaro, tradurlo « per una sua figlia »; e, nello stesso capitolo, alla fine ἀποσιεύμενος τὴν ἐξόρκωσιν τοῦ Ἑτεράρχου non è precisamente « per sciogliersi dal giuramento fatto ad E. »; VI, 127, nella nota n. 175 deve essere letto *Titormo* e *Milone*, e non *Titorno* e *Mirone*; VII, 153 « dai Lindi di Rodi e di Antifemo », deve essere probabilmente *e da*; VII, 173 « e lasciarsi calpestare dall'esercito e le navi », deve essere caduto un rigo, non essendo tradotte le parole τοῦ ἐπιόντος, σημαίνοντος τὸ πλῆθος τῆς στρατιῆς, ecc. ecc.

Ma queste sono inezie. Il libro — bello anche nella sua presentazione editoriale — è riuscitissimo, e gioverà immensamente a diffondere la conoscenza di quel periodo storico, e dell'arte inimitabile del « padre della storia ».

QUINTINO CATAUDELLA

SANTI CORRENTI, *Storia di Sicilia come storia del popolo siciliano. Dalla preistoria all'autonomia*, Catania, Giannotta, 1956.

Il sottotitolo dell'opera — storia del popolo siciliano —, il titolo dell'introduzione — il carattere particolare della storia di Sicilia —, l'enunciazione del proposito di « voler indagare quale sia stato l'apporto dei siciliani al progresso della civiltà (pag. 9) », destano in chi prende in mano il libro del Correnti una notevole aspettativa ed invitano ad un'attenta lettura. Il Correnti sente il bisogno di giustificare l'opera sua, facendo delle considerazioni sul rapporto tra storia regionale e storia nazionale: sono considerazioni validissime quando siano riferite al periodo risorgimentale, ma non quando siano riferite ai periodi antecedenti, allorchè di una storia « nazionale » non si può ancor parlare. Il problema, se mai, era un altro: la liceità o meno di una storia di Sicilia del tutto scissa da quella dell'Italia meridionale, cui per secoli, sia pure ad intermittenze, fu unita nella comune dipendenza da un unico sovrano. Ma è un problema che il C. non si è posto convinto che la storia di Sicilia abbia un carattere del tutto particolare che consente di isolarla dal mondo mediterraneo. Ma qual'è questo « carattere particolare » della storia di Sicilia, che dà il titolo all'introduzione? La ricerca si risolve, in questa introduzione, nella ricerca del periodo della storia siciliana che meglio « rivelerà i caratteri peculiari della regione, rispetto a quelli di tutta la Nazione ». A tale scopo vengono indicati nella storia di Sicilia dieci periodi che dovrebbero corrispondere « ai tratti più sa-

lienti della storia della sua civiltà » (pag. 11) ma che in realtà sono tagliati sui limiti cronologici delle varie dominazioni che si sono succedute in Sicilia, dall'età preellenica alla dominazione greca, romana, bizantina, araba, normanna-sveva, angioina, aragonese ecc. (pag. 12 e indice alla fine del volume).

L'A. si richiama all'*Introduzione al M. E. latino* di G. Pepe —, che è un libro di 192 pagine e non un articolo, come egli dice — e poichè afferma che la concezione di M. E. presentata dal Pepe non si attaglia a *tutto* il periodo che egli — il Correnti — indica con questo nome, riferendosi alla Sicilia (pag. 14), sembra quindi che almeno per una parte di questo periodo egli accetti la interpretazione del Pepe, che accetti cioè la concezione di M. E. come di « un'epoca di barbarie, di irrazionalità, di miseria, di lotte fratricide, di superstizione, di misticismo » (pag 14); ma come si fa a metter d'accordo questa accettazione con l'affermazione che « il periodo che esprime in maniera più decisa e caratteristica le peculiarità regionali della storia dell'isola è senza dubbio il periodo medievale (pag. 12)?

Il periodo medievale è infatti per il C. quello in cui « la Sicilia ci appare nel suo aspetto caratteristico di stato autonomo ed indipendente » ed « il suo popolo acquista coscienza e dignità di nazione, divenendo soggetto e attore della propria storia » (pag. 12). Senonchè questo periodo medievale siciliano ha — secondo il Correnti — dei limiti cronologici diversi da quelli generalmente accettati: va cioè dalla venuta degli Arabi (827) all'avvento di Carlo III di Borbone (1735) — cioè « all'inizio di un'opera radicale di svec-

chiamento che incominciò a troncare i legami che tenevano la Sicilia ancora avvinta al mondo medievale»: il che è — se non erro — una nuova negazione del valore attribuito al periodo medievale, quello « in cui la Sicilia ci appare nel suo aspetto più caratteristico ecc. ecc. ». Dopo di che ci viene presentata, senza spiegazione, senza commento (pag. 16) una ripartizione del M. E. siciliano: I periodo o premedievale (476-827); II periodo o dell'alto M. E. siciliano (827-1282); III periodo o del Basso M. E. siciliano (1282-1735).

Il periodo storico è un lasso di tempo che è un'unità ideale, la cui essenza s'identifica con l'esistenza di un fatto, di un'idea, — o di un complesso di fatti o di idee — che domina e predomina, che è un vero problema centrale e dà a questo lasso di tempo il suo carattere e il suo ritmo interiore.

Questa tripartizione per poter essere generalmente accettata avrebbe avuto bisogno di un'adeguata giustificazione, e poichè, dopo averla enunciata l'A. non la spiega, non se ne serve affatto, non si capisce proprio perchè l'abbia voluto formulare.

Il Correnti dichiara anche che « una storia della Sicilia, che non sia unicamente una storia degli avvenimenti accaduti nell'isola può essere trattata soltanto come storia del popolo siciliano ». Non so chi non possa trovarsi di accordo con lui in linea di principio: si tratta solo di vedere che cosa si intenda per « popolo siciliano » e « storia del popolo siciliano ». Il C. afferma di voler narrare « la storia dei siciliani nella loro unità di popolo e come soggetti della loro storia » e promette di far vedere « come il popolo siciliano acquistata coscienza e dignità di nazione sia artefice della propria storia e abbia contribuito al progresso della civiltà, gettando le basi della moderna organizzazione dello stato e della società... (pag. 16-17) ».

Il lettore non del tutto ignaro del-

la storia siciliana, letta questa introduzione, vorrebbe subito sollevare delle obiezioni, avanzare delle domande di precisazione, ma si trattiene, confidando che la lettura del libro scioglia senz'altro i suoi dubbi, e, come fanno generalmente i lettori esperti o smaliziati, dall'introduzione salta all'indice e alla bibliografia.

La composizione di una bibliografia indicativa, selezionata — come voleva essere questa — è una cosa delicata che rivela il metodo di uno studioso: e le *Note Bibliografiche* (pag. 233), ci dispiace dirlo, sono tutt'altro che soddisfacenti, tutt'altro che probanti di un buon metodo: entro alle varie categorie in cui sono suddivise le opere elencate, non c'è ordine alfabetico nè per nome di autore, nè cronologico per anno di pubblicazione o per argomento. Ma è la scelta soprattutto che lascia a desiderare. Lasciar da parte le opere straniere, in un libro come questo, è forse giustificato, dato il pubblico a cui sembra rivolgersi: ma comporta la esclusione di opere fondamentali come quelle dello Chalandon, del Soldevila, del Vicens-Vives, del Cohn, del Koenigsberg, per nominare solo qualche opera fondamentale. Ma ci sono lacune in un certo senso più gravi: la *Storia dei Musulmani in Sicilia* dell'Amari è citata nella vecchia edizione che nessuno consulta più, ignorando quella riveduta dal Nallino, stampata a Catania, che tutte le persone colte conoscono ed apprezzano. Si ignorano gli studi sulla civiltà musulmana del Gabrieli, recenti ed importanti; si ignora *Il Regno Normanno* volume miscelaneo pubblicato in occasione dell'VIII centenario della incoronazione di Ruggero II, si ignorano i volumi di *Studi Ruggeriani* e di *Studi Federiciani* che onorano la Società Siciliana di Storia Patria che li ha promossi e pubblicati; si ignora la traduzione italiana del Cohn sull'età degli Hohenstaufen in Sicilia fatta dal Libertini. Si citano articoli di

giornali, del tutto occasionali e si omettono i volumi del Morghen e del Pontieri sugli ultimi Svevi, del Giunta e del Moscati sull'età aragonese, del Petrocchi sulla Rivoluzione di Messina del 1674, del Pontieri sul tramonto del baronaggio siciliano, del Genuardi e del Gaudioso sulle autonomie cittadine, del Marongiu sull'istituto parlamentare in Italia che dà larga parte al Parlamento siciliano, e via dicendo.

Raffazzonata alla meglio è anche la bibliografia relativa al movimento autonomistico e all'istituzione dell'autonomia regionale.

E guardiamo l'indice: con cinque paginette ci si sbriga di bizantini e musulmani, con diciassette di Normanni, Svevi, Angioini, mentre più di cinquanta sono riservate al Risorgimento e diciassette alla *conquista* dell'autonomia, cui seguono, integralmente pubblicati, lo Statuto costituzionale del regno di Sicilia del 1848, lo Statuto della Regione Siciliana del 1946.

L'indice, ancor prima che cominciamo la lettura ci avverte di notevoli sproporzioni nella trattazione delle varie epoche. E cominciamo a leggere. Lascio ai cultori di storia antica giudicare i primi capitoli del libro, consentendo, per quel che ne so, all'affermazione che « per opera di coloni greci... la Sicilia entra nel mondo civile » e manifestando però la mia perplessità quando sento affermare che « nel periodo greco l'ingegno siciliano ebbe modo di brillare in tutti i campi » (pag. 32), domando come si possa distinguere dai loro nomi, dalle loro opere, i Greci nati in Sicilia e i Siciliani che hanno accettato la lingua, le usanze, la cultura dei dominatori. Quando poi sento affermare (pag. 41) che questi siciliani si romanizzano e danno scrittori di « notevole levatura » finchè la dominazione bizantina non inverte un'altra volta il loro orientamento culturale (pag. 48) che si tramuta ancora una volta quando vengono gli Arabi

(pag. 51 e 58), mi sorge — lo confesso — qualche dubbio sulla consistenza del patrimonio spirituale di una popolazione che così facilmente cambia il suo orientamento: non si fratterà per caso di una ristrettissima élite cittadina, del tutto distinta culturalmente se non etnicamente dalla massa della popolazione analfabeta della città e della campagna?

La dominazione bizantina è guardata con poca simpatia, senza uscire dai vecchi schemi che la storiografia più recente ha superato: ma, a parte questo, nelle due paginette dedicate al periodo bizantino troviamo delle affermazioni singolari: secondo l'A. (pag. 47) si deve all'opera di Gregorio Magno (590-604) se fra il 678 e il 701 ci furono quattro papi « siciliani ». L'intervallo fra la morte di Gregorio e l'elezione di Agatone, il primo dei quattro papi « siciliani » ci fa considerare con una certa diffidenza l'affermazione del C.: e poi, questi papi, saranno stati « siciliani » di Sicilia o della colonia siciliana di Roma?

L'imperatore Costante II risiedette per un certo tempo in Sicilia, ma che ponesse la « sede dell'impero » a Siracusa: questo non lo sapeva ancora nessuno....

L'invasione saracena in Sicilia non è vista nel quadro generale dell'avanzata musulmana nel Mediterraneo, e si risolve nella storiella del tradimento di Eufemio che l'emiro di kairuan nomina « imperatore tributario » della Sicilia, espressione sulla quale l'A. non ha niente da eccepire (pag. 49). Seguendo l'Amari, l'A. ci dice qualcosa sulle condizioni giuridiche della popolazione dell'isola, ma poichè non si è giovato della letteratura più recente sull'argomento, non modifica alcuna delle affermazioni dell'Amari, non fa un passo più in là; parla del buon governo degli Arabi, l'unico buon governo conosciuto dai siciliani che si arrabbarono con tutta facilità, così come

si erano grecizzati, romanizzati, bizantinizzati. E arrivano i Normanni: che la conquista normanna della Sicilia sia un momento della generale riscossa della Cristianità davanti all'Islam, non è nemmeno sospettato. Il C. si limita ad asserire che i Normanni « gettarono le basi dello Stato siciliano in un'era in cui l'Europa era ancora barbara »: è — credo — una proposizione che riuscirà un po' ostica a chi pensi a Venezia, a Pisa, a Gregorio VII, alla letteratura provenzale, alla scuola giuridica bolognese, ecc. ecc..

Col regno normanno, si è detto a p. 11, comincia il più interessante periodo della storia di Sicilia, quello in cui « il suo popolo acquista dignità di nazione » (pag. 12). Ci si aspetterebbe che finalmente di questo popolo si parlasse: che si parlasse di componenti etniche, di strutture sociali, di attività economiche, di ordinamenti amministrativi, di testi legislativi, di distribuzioni della proprietà, che si sviluppasse e si comprovasse la proposizione — ripresa per verità dalla *Storia della Sicilia* di F. De Stefano — enunciata a pag. 13: « la vita civile e politica del mondo moderno deriva le origini del suo progresso da quando operò il regno normanno-svevo in Sicilia ».

Invece, niente di tutto questo: c'è appena un accenno ad un parlamento che non è ancora *il* parlamento, come è precisato dagli studi del Marongiu, e poi guerre, ribellioni, intrighi di corte, arida serie di « fatti » che ha il suo centro motore nel re e nei suoi collaboratori immediati che egli si è scelto, senza il minimo richiamo ai riflessi che questi « fatti » hanno avuto nella vita del popolo siciliano, a meno che per « popolo siciliano » non si intenda la classe, numericamente abbastanza ristretta, dei signori feudali, che in buona parte non erano di origine siciliana e nemmeno italiana, come sa chi si è occupato un po' da vicino della feudalità normanna.

L'avvento degli Svevi è esposto anch'esso alla luce degli intrighi di corte e non nel quadro della politica europea degli Svevi. Notiamo di passaggio che l'arcivescovo Offamilio si chiamava Gualtiero, come dicono le fonti, non Bartolomeo come dice il Correnti. Che Federico sia stata « una delle personalità più notevoli della storia », nessuno lo negherà, ma fa meraviglia non trovare nemmeno una parola sulla politica feudale, sulla politica cittadina, sulla politica economica dell'Imperatore, considerata in relazione alla Sicilia; non basta parlare genericamente di pressione fiscale. Per contro un'affermazione singolare: Federico « pose nell'isola la sua magnifica Magna Curia, dove si diedero convegno le menti più illustri di quel tempo (non per nulla alla sua corte, al regale solium si sviluppò la prima poesia d'arte italiana...) » dove si confonde la *corte*, circolo di persone che accompagnano, servono, intrattengono il sovrano e la *Magna Curia*, organo di governo nettamente definito nella composizione e nelle competenze. E' un equivoco in cui è caduto qualche studioso della letteratura siciliana, ma il trasfato che può essere concesso a un letterato, non può essere consentito ad uno storico.

Poi una grave contraddizione: si deplora il fiscalismo federiciano che provocò « l'immiserimento dell'isola » (pag. 65) ma poi si lamenta che la scomparsa del grande imperatore abbia causato « una stasi nella storia del progresso dell'isola » (pag. 72).

Morto Federico, ecco un'altra valanga di « fatti », fino alla venuta degli Angioini, non giustificata, nè inserita nella evoluzione del quadro storico europeo.

Del governo angioino si dice tutto il male possibile, sempre senza precisare, e del Vespro, definito « meraviglioso fenomeno di azione popolare », si parla riecheggiando il tono dell'A-mari ed astraendo sia il moto insurre-

zionale che gli eventi che lo seguirono dal quadro mediterraneo, senza soffermarsi un istante sulle considerazioni del Croce, all'inizio della sua *Storia del Regno di Napoli*, senza chiedersi se i Siciliani volevano scacciare gli Angioi e staccarsi dall'Italia meridionale, o invece — come è evidente — ricomporre l'antica unità sotto la dinastia aragonese.

Le vicende belliche — nell'esposizione del C. — sopraffanno completamente le vicende civili della Sicilia anche nel periodo del regno aragonese (1282-1410), nel quale al solito il popolo siciliano è governato malissimo. Lo sviluppo delle autonomie cittadine, del baronaggio, della nobiltà civica; le attività economiche, la distribuzione della proprietà, le condizioni di vita e di lavoro delle classi lavoratrici, non sono considerate nemmeno di sfuggita. La realtà umana, sociale e politica, che viene adombrata nell'espressione « i Siciliani » non è in alcun modo ricercata, analizzata, interpretata, valutata nelle sue componenti sociali, nelle relative divergenti e contraddittorie aspirazioni, nelle esigenze e realizzazioni, come ci si sarebbe aspettato dal sottotitolo del volume. Questa storia del popolo siciliano non la troviamo nemmeno nel capitolo intitolato *l'età dei vicerè*: non è parlare del popolo siciliano parlare del Parlamento, e dire in una riga che il Parlamento aveva perfezionato la sua organizzazione per affermare tre righe dopo che « il suo potere andò sempre più decadendo, che i rappresentanti dei tre bracci disertavano le adunanze » (pag. 91); parlare genericamente del malgoverno dei vicerè, delle sconclusionate congiure antispagnole per arrivare poi a concludere che il regno « non trovava una reale capacità interna di modificazione, composto com'era di una nobiltà vanitosa ed indotta, da una borghesia curialesca e priva di ideali, e da una plebe affamata e superstiziosa (pag. 13). Dalla

generale inettitudine — usiamo questo eufemismo — il C. eccettua solo le corporazioni artigiane: ma chi si aspettasse qualche precisazione sulla funzione economica, sociale e politica di queste associazioni, resterebbe deluso. I moti di Palermo del 1646-47, così come ce li racconta il C. non sono davvero « il primo grande contrasto di carattere classista avvenuto in Europa, tra la piccola borghesia artigiana e la vecchia nobiltà retriva » (pag. 106): dobbiamo ricordare esplicitamente le esperienze dell'Italia comunale, anteriori di secoli?

Come ognuno sa, dal 1714 in avanti, il regno di Sicilia passò di mano in mano — Spagnoli, Savoia, Austriaci — senza che il « popolo siciliano » manifestasse in qualche modo la sua opinione, finché il regno ritrovò la sua indipendenza attraverso l'azione politico-militare di Filippo V e di suo figlio Carlo III nel quadro dell'equilibrio europeo. Con Carlo III cominciò quell'opera di « svecchiamento » a cui si è accennato più su. Iniziata da un re di origine spagnola, che aveva un ministro toscano e mandò in Sicilia governatori napoletani, quest'opera di svecchiamento fu ostacolata dal baronaggio siciliano — come lo stesso C. riconosce — mentre la « nuova borghesia intellettuale » si veniva formando « su Voltaire e gli enciclopedisti » ma non veniva utilizzata dai vicerè riformatori. Se lo « svecchiamento » si fece, non fu certo merito dei Siciliani, se stiamo a quel che dice l'A.. Comunque siamo così giunti alla fine di quel periodo che secondo l'A. è il più rappresentativo della storia della Sicilia.

L'esposizione degli avvenimenti siciliani dalla fine del secolo XVIII al 1860 è schematica ed elementare, spesso enfatica.

L'ultima parte, dedicata alla « conquista dell'autonomia » malgrado il tentativo di sostenere l'esposizione con dati e cifre e prospetti, resta sfocata, nè è funzionale la pubblicazione in ap-

pendice dello Statuto siciliano del 1848 e dello Statuto della Regione siciliana del 1946, senza una parola di commento, di spiegazione.

Non è stato piacevole parlare di questo libro dal sottotitolo così promettente per mettere in evidenza l'inadeguatezza dello svolgimento. Siamo d'accordo con l'A. sulla opportunità che i Siciliani conoscano la storia della loro terra, la loro storia: ma bisogna dar loro libri che insegnino a sentirla come una esperienza viva, a intendere veramente la carica storica dell'autonomia regionale. Si può scegliere come filo conduttore di una storia della Sicilia l'aspirazione all'autonomia: ma non ad una autonomia sempre eguale a se stessa, quale reazione ad un perpetuo « malgoverno », bensì di un'autonomia posta al servizio delle esigenze del popolo siciliano, che come tutti i popoli è un organismo vivente che si trasforma e si rinnova continuamente: le sue esigenze nel corso dei tempi, dall'età bizantina al 1946 si sono rinnovate e modificate profondamente, in relazione alle modificazioni dell'ambiente politico ed economico mediterraneo di cui la Sicilia fa parte; del variare della consistenza numerica, della composizione etnica e sociale della popolazione siciliana. Ogni periodo, ogni fase della sua storia millenaria pone problemi nuovi che si innestano nei vecchi, e li complicano, li aggravano, li trasformano: ma sono problemi concreti, problemi di uomini, di cose, di distribuzione della proprietà, di sistemi fiscali, di libertà o di limitazioni di iniziative, di senso di responsabilità della classe dirigente. Finché non si studierà a fondo la storia economica e sociale della Sicilia, città, borgate, campagne, la vera storia della Sicilia, del popolo siciliano resterà sempre da fare, e si continueranno a ripetere le solite cose, con grave danno dell'educazione civica siciliana e italiana.

GINA FASOLI

A. PAGLIARO: *...Troiae qui primus ab oris...* in *Studi in onore di G. Funaioli*, Roma, 1955, pp. 228-298.

Da *Missa est, a Missa 'Messa'*, in *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe sc. mor. st. e filol.*, s. VIII, 10 (1955), pp. 104-135.

Il proemio dell'Iliade, ibidem, pp. 369-396.

L'unità dei «Sepolcri», in *Dialoghi*, III, 4-5, pp. 141-182.

I saggi che qui vengono segnalati ai lettori, sono stati pubblicati in varie riprese e per varie occasioni, e riguardano problemi ben distinti tra loro. Ma c'è un'unica esigenza, che fa da filo conduttore tra questi quattro lavori, ed è quella di esaminare la parola nel suo reale ed effettivo valore semantico, lumeggiarne i significati che nella sua storia ha assunto, vederne infine la forza ed il peso, che essa ha nel contesto. Così, con tale esame condotto in maniera impeccabile, i saggi escono, si può dire, dal campo della stretta e pura glottologia, e assumono un significato di più vasta portata, in quanto investono la stessa interpretazione critica delle opere d'arte, che acquista maggior precisione e certezza.

Nel primo lavoro, l'attenzione dello studioso si accentra sulla interpretazione di *primus* che compare nel primo verso dell'*Eneide*. Tale interpretazione è stata sempre varia fino dall'antichità. Difatti Servio indica due modi di intendere l'aggettivo: o che il poeta volesse dire che Enea era il primo arrivato in Italia da Troia o che era il primo a toccare le spiagge del Lazio. Altre interpretazioni risultano dal Danielino: *primus* può indicare qualcosa come l'unicità dell'evento, oppure avrebbe il valore di eccellente. Sulla scia dell'antica esegesi, la moderna critica ha sempre oscillato nel definire il valore dell'aggettivo. Generalmente si accetta l'in-

interpretazione di *primus* nel senso di *olim, antiquissimo tempore*. Il P. brillantemente confuta tale interpretazione, spiegando con precisione il valore che assume l'aggettivo in tutti gli altri passi virgiliani citati dai commentatori moderni per accreditare la spiegazione detta di sopra (e non accetta naturalmente le altre tramandate dall'esegesi antica). Per l'A. di questa nota, in *primus* il dato ordinale è sempre presente e normalmente il riferimento, sottinteso alla serie negativa s'integra con il riferimento, sottinteso o no, alla serie che con quell'evento ha inizio. Così l'eroe virgiliano deve essere « primo » rispetto a un termine che nella concezione epica virgiliana abbia grande rilievo. Il passo dell'*Eneide* (VIII 319-20) in cui *primus* è dato a Saturno perchè iniziatore di una nuova era sulla terra, autorizza ad attribuire a *primus* di I 1 lo stesso significato; cioè Enea viene in Italia per iniziare una nuova era, come dirà subito dopo Livio (I 14: *ad maiora rerum initia*). Una tale interpretazione può essere bene suffragata sia da *Aen.* VII 44 *maior rerum mihi nascitur ordo*, sia dalla concezione ciclica che aveva della storia Virgilio, per cui il periodo che s'inizia con Enea costituisce un'era a sè, come una nuova era sarà quella che si inizia da Augusto.

Con la seconda ricerca, il P. ripropone un problema che ha una storia molto complessa e che, per il suo carattere universale, è stato a lungo dibattuto. La soluzione che l'insigne glottologo ci presenta è quanto di più originale e di suggestivo possa esserci, ed è per di più soluzione suffragata da prove così sicure, che si può affermare che per questo problema è stata detta la parola definitiva. Cercherò in breve di riassumere la dotta dimostrazione.

Per spiegare il valore della parola *missa*, che designò da una certa epoca il rito supremo della Chiesa, la si era

considerata come valore preso a sè, prescindendo dalla formula iniziale *ite, missa est*. Così a *missa* si era dato il significato iniziale di « congedo » passato poi a quello di « messa » per il carattere particolare di « benedizione » che assumeva il congedo (Iugmann); oppure, si era ammesso il valore di « congedo », ma lo si era ritenuto valido solo per la messa dei catecumeni (Pax che si fonda su Isidoro); oppure si era pensato ancora che i congedi fossero due, quello dei catecumeni e quello dei fedeli, e così solenni da far divenire il vocabolo come qualificante di tutto il rito (Bossuet che utilizza Floro di Lione). Ipotesi, queste, che l'articolista dimostra poggiate su fondamenta poco solide, perchè le testimonianze dei testi antichi fanno vedere che coesistono i significati di « servizio divino » e di « benedizione » o tacciono del tutto o danno notizie poco attendibili sulla solennità della benedizione finale delle due messe. A tal uopo il P. fa la storia delle varie accezioni che ebbe la parola a partire dal sec. IV, e, con i testi alla mano (specie la *peregrinatio Aeth.*), ci mostra che la parola *missa* ebbe il valore, a seconda delle congiunture, di « servizio divino » in generale (come mostra l'uso della parola), di « sacrificio eucaristico », di « fine del servizio divino » o di « annunzio della fine », non quello di *dimissio* « congedo », come si può anche provare dalla mancanza di nessi con un genitivo oggettivo integrante la nozione attiva di « congedo » (senza calcolare che nella tradizione linguistica latina non esiste *missa* come sostantivo: l'unico passo, dai *responsa* di Papiniano, portato come esempio, è un grossolano errore di interpretazione).

Precisato allora il giusto significato di *missa*, quale risulta nelle sue accezioni storiche, stabilito che come tratto connotante, dal punto di vista liturgico, si pone il pasto eucaristico, l'articolista giustamente osserva che la con-

tingenza stilistica, da cui il segno si è individuato, non può essere altro che la formula *ite, missa est*. Però si deve ammettere, per avviarsi a una giusta soluzione, che *missa est* è una forma verbale da *mittere*, poichè non persuade un *missa est* con *missa* soggetto e *est* puro predicato dell'esistenza. Stabilita la natura verbale della formula, resta da risolvere un ultimo problema, cioè quale fosse il soggetto sottinteso nella fase primaria e come poi fosse possibile sottintenderlo. La soluzione a tale quesito, soluzione chiara e incontrovertibile, la offre un passo dell'*apologia* I di Giustino, dove si ricava che il rito del sacrificio eucaristico si chiudeva con l'invio dell'eucaristia agli assenti (τοῖς ὄν παροῦσι... πέμπεται) e di tale invio si dava assicurazione ai presenti al rito. La formula latina traduceva con molta aderenza il testo greco, ed eliminò anche il soggetto di cui non era sentito il bisogno. Poi l'usanza di inviare l'eucaristia fu proibita, ma la formula rimase, alla quale i fedeli, per la connessione con *ite*, furono spinti ad attribuire un carattere dimissorio, e *missa* poté sembrare un sostantivo col valore di « congedo » o di « servizio divino ».

Prospettive nuove e feconde di risultati, per quella che è la secolare questione omerica, fa intravedere il terzo articolo, nel quale i primi sette versi dell'*Iliade* sono sottoposti a un esame severo e preciso, sia sotto l'aspetto testuale sia sotto quello stilistico (che è quello che più interessa e l'A. e il lettore). Primo obiettivo dell'articolista è mostrare che non v'è nessun appoggio in favore dell'athetesi zenodotea di alcuni versi del proemio, athetesi accettata, e talora estesa ad altri versi, da moderni filologi. Il proemio, come ci è offerto dalla vulgata, è quello vero (tranne nella lezione πᾶσι che sostituisce δαῖτα, lezione genuina) ed è dovuto al poeta che ha meso insieme la

grande rapsodia della conquista di Troia, assumendo come fattore determinante e coordinante la contesa tra i due capi e il conseguente rancore di uno di essi. Risolto il primo problema, il P. passa a quello centrale della sua nota: cogliere all'interno del proemio qualche traccia particolare che possa mostrarci quale fu la posizione del poeta di fronte alla tradizione epica preesistente. E questa è la parte più nuova e più attraente della ricerca, che fa intravedere risultati che trascendono i limiti della stilistica, e assumono una più vasta portata. Difatti l'esame stilistico che l'A. esegue ci rende pienamente convinti del fatto che si manifesta effettivamente una notevole autonomia nei confronti del linguaggio epico. Siano immagini scadute a moduli espressivi e non più rispecchianti un dato di fatto reale (quali quella dell'invio delle anime ad Ade e quella dei corpi abbandonati come « bottino » ai cani e « banchetto agli avvoltoi [p. 382 sgg.]), sia il rinnovato valore della formula ἄναξ ἄνδρῶν, attribuita ad Agamennone (p. 390); sia l'uso particolare del prenome-articolo τὸν con un nome proprio (pp. 393-395), tutti questi dati danno piena e assoluta conferma che il compositore del proemio assunse una posizione del tutto autonoma di fronte alla tradizione epica precedente. E da tale conferma si potrà cogliere quale parte ebbe il poeta dell'*Iliade* nell'organizzare questa tradizione epica.

Il quarto dei saggi sopraelencati è un modello di analisi di un'opera altissima di poesia, e si impone all'attenzione sia degli italianisti in particolare sia dei cultori della letteratura nostrana. A lettura finita ci si accorge che l'A. è stato felicissimo nella indagine del carme fosciano e non si sa se elogiare di più la chiarezza dell'esegesi particolare (che ha offerto la possibilità di chiarire punti molto controversi: un solo esempio basterebbe, la inter-

pretazione, esatta e incontrovertibile, di *ove*, usato molte volte dal Foscolo, come avverbio di luogo e non di tempo [p. 163]) o la sicurezza del giudizio complessivo dato sul componimento, giudizio che fa risaltare e mette sotto nuova luce la sua mirabile armonia e la compatta unità. Perchè quello che più preme al P. di mostrare è che non sussiste la disorganicità di cui spesso, e sin dai tempi della pubblicazione dei *Sepolcri*, si è fatta accusa al poeta di Zante. Infatti il fatto che molti passaggi da un periodo poetico all'altro non abbiano un segno che li dichiari, o l'abbiano soltanto allusivo ed ambiguo, hanno reso difficile la lettera del testo. Ma se, come fa l'A., si riesce a scoprire la linea di pensiero seguita dal poeta, si constaterà che la rapidità dei trapassi e la levità delle giunture, anzichè essere indizio e motivo di disorganicità, sono l'effetto della coerenza del carme. Il quale ha il suo motivo centrale nel tema della tomba e della sua rivendicazione come valore umano. Tale tema scaturisce da un atteggiamento d'angoscia, che nasce dalla constatazione che la natura ha per legge fondamentale quella dell'annullamento fisico dell'individuo e di tutte le cose. Ma sullo sfondo di questa negazione, la tomba si pone come una cosa assai importante nei confronti dell'uomo e del suo destino: essa è la concretizzazione di quella illusione generosa a cui l'uomo si abbandona e in cui può placare l'angoscia della caducità; essa è la condizione necessaria per poter corrispondere anche con colui che non appartiene più alla realtà fisica. Così il pensiero del poeta da un presupposto materialista rivendica una immortalità terrena; così la sua fede, fallita sul piano razionale circa il destino individuale, trova modo di legittimarsi su valori extraindividuali. Ed è in tale fede sugli alti valori della vita che bisogna cercare e trovare il motivo unitario del carme; non più allora si potrà parlare

di incoerenza e disorganicità, ma di uno sviluppo da posizione a posizione, di un processo coerente di pensiero.

NINO SCIVOLETTO

FRANZ BLATT *Précis de Syntaxe latine*, Collection *Les langues du monde*, Lyon, 1952.

Questo libro di Franz Blatt, professore all'Università di Aarhus, uscito nel 1946 in lingua originale sotto il titolo *Latinsk Syntax i hovedtraek*, appare ora in lingua francese nel vol. VIII della collezione *Les langues du monde* con una breve prefazione di Jean Bayet.

La traduzione, mentre da una parte facilita grandemente la divulgazione del libro in Francia e nei paesi in cui il francese è familiare, d'altra parte provoca inevitabilmente un confronto diretto con la più progredita e meglio provvoluta scuola francese. Questo pericolo è avvertito dall'autore stesso, il quale all'inizio della *Préface* (pag. XIII) così si esprime: « A un étranger qui publie en français une syntaxe latine on objectera sans doute qu'il porte des chouettes à Athènes... ». Doverosa ma poco cauta generalizzazione: poichè, se è vero che la Francia può considerarsi all'avanguardia negli studi di linguistica per numero e valore di cultori (come si potrebbe misconoscere il contributo offerto da studiosi come Marouzeau, Meillet, Thomas, Vendryes, Juret, Ernout? basti dire che la *Morphologie historique du latin* dell'Ernout, a riprova della sua vitalità e validità, esce in questi giorni, a distanza di poco meno di un cinquantennio dalla prima edizione, sostanzialmente immutata), non si può d'altronde minimizzare la somma di lavoro e di energie spesa da eminenti studiosi di altre nazioni (come passare sotto silenzio i contributi offerti in questo campo dall'Italia per merito del Devoto, del Battisti, del Pisani, del Ronconi? per non parlare dei tedeschi

che ci hanno dato opere rimaste classiche pur nel perpetuo divenire degli studi e delle scoperte).

Comunque, a chi consideri questo *Précis* al di fuori di ogni raffronto con altre opere certo meritatamente più famose, il lavoro del Blatt non può non apparire degno di ogni considerazione. L'autore, sulle orme del suo maestro J. N. Madvig, cerca di tenere viva la fiaccola della classicità latina nella sua Danimarca e questo libro per la ricchezza d'informazioni e la vasta messe di esemplificazioni è anzitutto indice di un lavoro lungo, paziente, amoroso, sempre sorretto dall'entusiasmo e dalla passione.

Va altresì ascritta a merito dell'autore la chiarezza e la linearità di metodo con cui è esposta, suddivisa e inquadrata tutta la materia (potrei a questo proposito fare qualche riserva per il capitolo IV, ma forse la complessità dell'insieme non consentiva una maggiore scioltezza e semplicità nell'espressione); il *Précis* è diviso in otto capitoli, alcuni brevi (cap. I *Terminologia grammaticale*; cap. II *Nozioni fondamentali della grammatica*; cap. III *Parti del discorso*; cap. IV *L'accordo*; cap. VII *Unione delle proposizioni non subordinate*; cap. VIII *Ordine delle parole*), altri lunghissimi e suddivisi in varie voci: cap. V *Sintassi della proposizione normale indipendente* (uso del nome, forme del nome, numero, genere, caso; Vocativo, Nominativo, Accusativo, Ablativo, Dativo, Genitivo, comparazione, sintassi del pronome, sintassi del verbo, forme e generi del verbo, aspetti e tempi, modi: Imperativo, Indicativo, Congiuntivo, Infinito, Partecipio, Supino, Gerundivo, Aggettivo verbale, gruppi preposizionali, sintassi della congiunzione e dell'avverbio); cap. VI *Sintassi della proposizione normale dipendente* (Ablativo assoluto, proposizione infinitiva, proposizioni subordinate, concordanza dei tempi, modi nelle proposizioni subordinate); ad ogni capitolo e ad ognuna delle voci più im-

portanti è premessa una esauriente bibliografia, assai utile, perchè consente ad ogni lettore, dal più esperto al meno provveduto, di potere contemporaneamente seguire punto per punto gli svolgimenti e le evoluzioni della sintassi latina in diverse altre opere grammaticali di scuole e tendenze disparate.

Lo studio del Blatt, in cui confluiscono le vedute storiche e sistematiche, cioè le due grandi vie maestre su cui si svolge la linguistica dei nostri giorni, verte su un periodo (100 a. C. - 100 d. C.) di felice assestamento della lingua, la cui relativa staticità consente appunto una descrizione normativa, pur senza escludere qualche elemento di evoluzione. La rigida e geometrica schematicità dell'esposizione è interrotta da frequenti *doublets stylistiques*, i quali però nell'impostazione generale dell'opera denunciano spesso qualche insufficienza: infatti presentare un *doublet* senza approfondire i fatti linguistici che dovrebbero porlo nella giusta luce rischia di riuscire pericoloso, in quanto può portare ad una scelta poco felice, nel caso, non infrequente, di forme assolutamente in disuso.

Un altro punto su cui sento di dover dissentire è l'uso delle categorie grammaticali (sicchè, ad es., sotto il comune denominatore della congiunzione *ut* vengono trattate le finali, le consecutive, etc., limitatamente, si capisce, alla parte che essi hanno nell'uso della predetta congiunzione): una premessa programmatica di ciò è a pag. 27, ove è detto: « nous conserverons comme base dans ce qui suit l'aspect morphologique et nous examinerons les emplois des classes ainsi déterminées... »: non so davvero quale utilità pratica si aspetti l'autore da un tale metodo, quando è notorio che le categorie grammaticali, elementi di scarsa stabilità, sono suscettibili di profonde trasformazioni (basti pensare, ad es., agli avverbi arcaici divenuti preposizioni e preverbi, ai relativi *quisquis* e *quicumque* che

acquistano la funzione di indefiniti, etc.), e quindi rispondono allo scopo assai meno delle categorie logiche.

Passando a qualche osservazione particolare, a pag. 265 mi sembra poco esauriente la spiegazione dell'uso di *spero* coll'Infinito presente. Non molto perspicua è altresì l'esemplificazione del Vocativo usato al posto del nominativo (pag. 73).

Queste piccole imperfezioni non toccano però la sostanza del lavoro, che, come avevo premesso, è degno della massima considerazione; perchè è un libro serio, dignitoso, frutto di dottrina e di passione, opera notevolissima per la chiarezza dell'impostazione e dell'esposizione, frutto di un lungo e amorevole ripensamento.

FRANCESCO CORSARO

PAUL MAAS, *Critica del Testo*, traduzione di Nello Martinelli, Le Monnier, Firenze, 1952.

Tra i libri di alta cultura e di vasto successo tradotti nella nostra lingua, non ultimo per importanza è questo *Textkritik* di Paul Maas, l'esimio Maestro di Oxford, la cui attività, dispiegantesi in vari campi (dalla metrica alla bizantinologia) raggiunge l'acmé nella scienza (che è anche arte) della critica testuale: e questo *opusculum* rappresenta appunto una sintesi delle sue vedute teoretiche, collaudate e affinate nella sua lunga opera di emendazione e integrazione di testi, epigrafi e papiri.

La presente edizione italiana del *Textkritik*, dovuta alla perizia di Nello Martinelli, reca una breve introduzione di Giorgio Pasquali: il destino ha voluto che una delle ultime cose scritte dal Maestro dell'Ateneo fiorentino fosse questo tributo di riconoscenza allo studio del Maas, che in tempi ormai lontani aveva dato l'avvio ad una delle sue più grandi opere: fu infatti la prima edizione del *Textkritik* apparso nel

1927 come Parte VII della Collezione Georcke — Norden *Einleitung in die Altertumswissenschaft*, pubblicata dalla Teubner, che offrì al Pasquali lo spunto per la *Storia della tradizione e critica del Testo* (Firenze 1934), un lavoro da cui si può talora discordare, ma che non può essere ignorato da chi si addentra nel fascinoso, ma difficile campo della *constitutio textus*, un lavoro che a tutt'oggi, dopo un ventennio dalla sua apparizione, è sempre vivo e attuale, con quella sua chiara visione storica dei problemi, che egli aveva mutuato alla scuola dello Schwarz.

Ma le parole del Pasquali non rispecchiano solo un sentimento: esse sono il giusto riconoscimento dei meriti di questo studioso, che, unendo la chiarezza alla concisione, sa darci con tratti rapidi ed essenziali un quadro insieme sintetico e analitico di questi problemi così vari e così restii ad entrare in una trattazione organica.

Il metodo del Maas riposa su una visione empirica dei problemi filologici: egli espone con ordine e chiarezza le varie operazioni, che vanno dalla *recensio* (costruzione degli stemmi e degli archetipi) alla *examinatio* (ricerca della tradizione originale) e alla *divinatio* (restituzione dell'originale per congettura).

Quindi sono esposti i procedimenti da seguire per fare una edizione critica e sono riportati e spiegati nel loro significato e nella loro applicazione, forse poco esauriente per chi un paragrafo dedicato all'esemplificazione, forse poso esauriente per chi non sia già iniziato a questa scienza; ma d'altronde bisogna tener presente che il *Textkritik* non è un libro di divulgazione. Nell'appendice l'autore parla degli errori-guida (*errores coniunctivi* ed *errores separativi*) sulla scorta dei quali vanno classificati i manoscritti. La dimostrazione sarebbe più convincente se non si fondasse troppo su un meccanismo ferreo, non sempre ri-

spondente alla fluida instabilità di questo campo della trasmissione dei testi.

Infine, scorrendo la bibliografia, ho rilevato una certa parsimonia del Maas nel citare i nomi dei suoi predecessori; tra gli assenti figurano ad es., R. Sabbadini (*Le scoperte dei codici latini e greci nei secoli XIV e XV* Firenze 1905), F. Quentin (*Essais de critique textuelle* Paris 1926), W. M. Lindsay (*Introduction à la critique des textes latins* Paris 1908), F. W. Hall (*A companion to classical Texts* Oxford 1913), B. P. Grenfell (*The value of Papyri for the Textual Criticism of Extant Greek Authors* The Journal of Hellenic Studies 1919 pagg. 16-37).

Piccoli rilievi che nulla tolgono all'importanza dell'opera, che rimane uno dei testi fondamentali di quest'ardua scienza.

F. CORSARO

SENECA, *Tragedie*, introduzione e versione di E. Paratore, Casini, Roma, 1956.

Il Paratore continuando nella sua revisione critica dell'antica letteratura romana, ci dona oggi questa puntualizzazione del teatro anneano. Notevole soprattutto la parte introduttiva dove, dopo uno sguardo sintefico sul tanto discusso problema dell'autenticità, si passa ad analizzare la materia delle tragedie, mettendone in luce gli accenti macabri e orripilanti, più che essenzialmente tragici, e inoltre le descrizioni stomachevoli e prolisse che, a dire dell'illustre Autore, hanno reso queste opere di Seneca « il più truce museo degli orrori che l'antichità classica ci abbia lasciato in eredità ».

Per quello che può valere il nostro giudizio, pare a noi che, procedendo per questa via, l'illustre Maestro interpreti anche i punti migliori dell'opera, e di conseguenza si concentri in una ricerca d'impressioni negative smi-

nuzzando così l'unità delle tragedie, quasi trattatelli ora di morale ora di mitologia ora di geografia. Anche il confronto di Seneca con i grandi tragici greci, pur ammettendo il potente insistere di variazioni tematiche greche, giunge spesso, così ci sembra, a conclusioni che annientano ogni ispirazione e ogni intimo sentire di Seneca, nella continua preoccupazione d'individuare punti di contatto con i predecessori e gli imitatori, più che accogliere le tragedie nella pienezza della loro vita, e come le sentì lo scrittore.

Il rifarsi a motivi di precedenti autori non è mancanza d'ispirazione, in quanto il valore dell'artista e il suggello dell'arte rifondono e rendono patrimonio originale i temi già da tempo trattati; la variazione di essi determina anzi, diremo quasi, un grado di perfezione. Esempi tipici ne troviamo in ogni campo, anche nella musica e nelle arti figurative; quando si cerca l'originalità ad ogni costo, si ha indizio di povera realizzazione artistica, in quanto non nella novità sta l'arte ma nell'originale variazione (si notino le due parole contrastanti) di tema proposto dalla tradizione.

Necessaria quindi indubbiamente la ricerca delle fonti, non tuttavia ridotta a un processo meccanico, che darebbe incompleto e quindi sterile contributo, bensì condotta con dignità critica sì da determinare l'apporto nuovo dell'artista, nel quale pur nella disciplina d'una tradizione s'esprime originalità vorremmo dire completa e sicura.

Nella seconda parte dell'introduzione, il Paratore studia a fondo gli influssi delle tragedie di Seneca sul teatro tragico moderno riconoscendo nel grande filosofo cordovese il fondatore del teatro moderno a cui si rivolgeranno i drammaturgi del Cinque e Seicento per affinità di gusto e per identità d'ideologia. Così appunto l'A. trova finalmente il modo di giustificare quel gusto del macabro e quella ten-

denza al sermone morale, all'oratoria erudita e preziosa, alla chiassosa teatralità e alle pause di carattere descrittivo su cui prima aveva proposto tante riserve, e il tutto ritiene necessario sviluppo di un'età che volge alla fine e di cui Seneca esprime, con esuberante oratoria, le caratteristiche identiche in lui come in ogni rappresentante « fin de siècle ».

Si giunge quindi a concludere che la composizione dei brani descrittivi più felici presenta caratteri simili a quelli dei passi giudicati da altri, e a torto, esclusivamente intrisi di retorica e di fredda erudizione, e si nota che anche la complessa simbologia delle tragedie porge lo stimolo ad avviare l'elaborazione tragica verso nuove vie, dimostrando il vero scopo della poesia di Seneca: dare apporti nuovi e quando ciò non bastasse, rifare tutto daccapo. Questa la differenza dalla tragedia attica; in questi nuovi componimenti non vi è l'urto fra persona umana e legge divina, non è più necessario un equilibrio fra cielo e terra, in essi vi è il prorompere di una passione in urto e con altre e con gli stessi principi naturali.

Seneca ha trasferito quindi la tragedia dal cielo sulla terra e ha fatto degli eroi del mito eroi umani schiavi dei peggiori istinti ma padroni di volere e pronti al sacrificio pur di redimersi.

Dramma profondamente psicologico la tragedia di Seneca dove l'inquadratura tradizionale è solo un simbolo, e il Paratore ha voluto affiancare al filosofo-trageda, Shakespeare, la cui esperienza morale e politica è identica.

Ancora vengono a confronto i grandi tragici greci, ma questa volta l'A. nota come non si debba giudicare Seneca soltanto dagli spunti simili, ma come sia necessario porre in lui il grado secondo il quale è resa moderna e viva la tragedia anche se impostata su miti antichi, arrivando con questa con-

clusione assai vicino al concetto di variazione del quale abbiamo parlato.

Infine il Paratore dà ragione della propria versione e spiega di aver imitato per i cori il metro originale (il testo seguito è quello del codice Etrusco) traducendo al contrario in prosa i trimetri giambici.

L'opera nel suo insieme è dovuta a uno sguardo profondo e a una conoscenza non comune dell'opera anneana; indispensabile per chiunque ne voglia penetrare la significazione, segna indubbiamente un punto decisivo nell'esegesi di questo Autore.

LINA INGIULLA

F. DELLA CORTE, *Varrone il terzo gran lume romano*, Pubblicazioni dell'Ist. Univ. di Magistero, Genova 1954 pp. 402.

Ogni anno, si può ben dire, ci offre un nuovo frutto — sempre succoso e gradito — della instancabile operosità scientifica di Francesco Della Corte: è del 1951 il volume di studi catulliani, del 1952 quello di studi plautini, di quest'anno il volume di studi varroniani che qui presentiamo.

Non a caso il Della Corte usa, nel sottotitolo, un verso del Petrarca (*Trionfo della Fama* III 38) che ci presenta Varrone come « il terzo gran lume romano ». Ma, come avverte la *Prefazione*, il senso di quel verso non è più quello che intendeva il Petrarca, cioè di terzo dopo Virgilio e Cicerone, classifica che oggi nessuno sarebbe disposto ad accettare, bensì terzo tra due mondi nei quali si inserisce. I due mondi sono quello di Cicerone e quello di Virgilio, quello, cioè, dell'ultima repubblica e quello del primo impero: Varrone rappresenta insomma l'epoca di transizione dalla società repubblicana a quella cesariana ed augustea. I suoi lunghi novant'anni di vita lo pongono a cavallo fra questi due mondi

e da questo punto di vista deve essere analizzato l'uomo, coi suoi atteggiamenti apparentemente contraddittori e la sua opera: questa è in realtà la visuale dalla quale si pone il Della Corte e di qui l'uso del verso petrarchesco nel suo nuovo significato. Naturalmente ne esce una figura nuova dello erudito reatino, quale fino ad oggi nessuno studioso aveva inteso. Chi legga il saggio del Della Corte, giusto alla fine e tratte le dovute conclusioni alla luce del pensiero e dell'analisi dello studioso, potrà anche non dividerne taluni punti di vista, ma sarà indubbiamente costretto a rivedere posizioni tradizionali, che ormai sembravano fermate come in un *cliché*. Varrone, infatti, non fu solo l'uomo erudito, l'uomo dalla cultura enciclopedica, l'uomo operoso, infaticabile, come appare solitamente, ma fu anche l'uomo che seppe vivere in un mondo procelloso ed infido e conobbe l'arte di tenersi a galla tra i marosi, talvolta scendendo a compromessi che la sua coscienza — sufficientemente elastica — poté superare senza troppe difficoltà. La sua figura, bisogna confessare, non esce del tutto limpida dal saggio del Della Corte. Il quale, da storico scrupoloso, la esamina frugando, per così dire, tra le opere stesse di Varrone e tra quelle di Cesare e Cicerone, là dove queste possano recare elementi chiarificatori. Di notevole interesse sono le relazioni tra Varrone e Cicerone: il Della Corte, le tratteggia alla luce dell'Epistolario ciceroniano e ricostruisce momenti assai drammatici per i due personaggi con particolari che illuminano il loro atteggiamento durante uno dei periodi più burrascosi della storia di Roma, quando, tra due guerre civili, un mondo ed un altro ne sorge. Varrone si salverà, Cicerone sarà travolto dalle rovine del cataclisma. Chi leggerà il saggio potrà rendersi conto anche di questa diversa sorte dei due uomini, apparentemente legati da interessi culturali e da inte-

ressi politici comuni, ma intimamente diversi e lontani l'uno dall'altro. Tanto che le loro relazioni non furono mai sincere nè vi fu mai comprensione reciproca. L'analisi che il Della Corte fa dell'orazione che Dione Cassio pone in bocca all'antoniano Fufio Caleno, colui che salvò Varrone, già proscritto, da morte sicura, vuole dimostrare, con fondate e suasive ragioni, come dietro a Fufio Caleno parlasse contro Cicerone la voce di Varrone che « può finalmente, dopo il cesaricidio, dire chiaramente il suo pensiero, e, contribuendo alla catastrofe del rivale letterario, che lo aveva oscurato, che gli aveva tolta la palma nell'oratoria, nella retorica, nella filosofia, e che avrebbe forse voluto anche toglierla nella poesia... » (p. 228). Così Varrone lanciava anch'egli — e la cosa gli fa onore — il suo colpo di pietra contro Cicerone, che sarà l'ultima illustre vittima di un mondo in liquidazione, ma, in tale modo, egli si comperava la salvezza e vedeva, adattandovisi, l'alba dei nuovi tempi. Tuttavia allorchè all'età di novant'anni si spegneva nell'anno stesso in cui Ottaviano assumeva il titolo di Augusto, Varrone era un sopravvissuto. « Chiuso nella sua casa, in quotidiano colloquio con i suoi libri, quelli conservati negli scrigni della sua biblioteca, e quelli che ancora veniva dettando, si era staccato dal mondo, se ne era isolato, non comprendendo più i giovani, non essendo da essi compreso » (p. 8).

Il Della Corte inizia il suo saggio descrivendo le notevoli e cospicue ricchezze di Varrone e non a caso pone l'accento sulla completa indipendenza economica su di lui, che gli permise di studiare non per trarre dalle discipline o della retorica o della grammatica una fonte di guadagno ma per cercare nello studio « quelle soddisfazioni che da esso potevano venirgli, fama, onori, primati » (p. 255). Non solo, ma queste ricchezze possono anche spiegare gli atteggiamenti possibilistici

e accomodanti delle successive linee politiche di quest'uomo d'ordine, che, come tanti cosiddetti uomini d'ordine, può ben adattarsi anche alle forme di governo totalitario, sempre che la sua sostanza ne esca indenne o, quanto meno, non toccata in modo sostanziale. Accetta allora anche le riforme sociali, quando queste toccano nel vivo. Non per nulla accettò nel 59 di far parte della commissione, nominata per applicare la *lex Iulia*, che doveva dividere l'*ager Campanus* fra quei cittadini bisognosi che avevano tre o più figli (Varro *de re r.* 1. 2. 10; Plin. *N. H.* 7. 176).

Alla scuola di Accio e Stilone, Varrone imparò ad usare i ferri del mestiere e ne usò ben presto per mettersi in buona luce presso Pompeo, che, secondo un calcolo che poi risultò solo in parte giusto, avrebbe dovuto avere in mano, un giorno, la cosa pubblica. Fin dalle prime pagine il Della Corte accenna ad una delle caratteristiche meno simpatiche di Varrone: l'ipocrisia, per cui il Reatino, ricco di armenti e di terre e di ville tanto che i suoi tesori erano divenuti proverbiali (cfr. Decimo Bruto in Cic. *ad fam.* 11. 10. 5), voleva passare come il cinico romano, come il Diogene latino (Tert. *ad nat.* 1. 10) e lodava «usi del buon tempo antico, quando Roma viveva in pace, sobria e pudica» (p. 13). Ipocrisia che spesso, anche in campi diversi, avrà modo di manifestarsi nel corso della sua vita.

Politicamente conservatore, nemico del disordine per quell'ordine che rispettava il *mos maiorum*, considerato come *concordia ordinum*, cioè concordia di nobiltà, alta finanza, aristocrazia e borghesia equestre, era un nostalgico del buon tempo antico che gli appariva, osserva il Della Corte, in quadro di idilliaca concordia e non già «nella dinamica di una continua lotta di parte» (p. 27).

Collaborò attivamente con Pompeo

e non solo nel campo militare, ma anche gli offrì, come dimostra l'indagine del Della Corte, il suo appoggio di letterato: il discorso che Pompeo pronunciò come console designato, dopo aver pacificato la Spagna, fu certo suggerito, forse rivisto «se non addirittura scritto» da Varrone, poichè entrò probabilmente in esso il motivo della *Flaxtabula* (Varro *Men. fr.* 176 B.) sul governo provinciale.

Dopo aver partecipato alla guerra contro i pirati, Varrone, tornato a Roma, trovò motivo di sdegno nelle fazioni che dilaniavano la città, sdegno che gli dettò alcune nuove satire menippee (fr. 70, 435, 456 B.). Dette, perciò, la sua adesione al primo triumvirato, come dimostra la satira «Il tricipite» (App. *B. C.* 2. 9), che a torto, secondo il Della Corte (p. 83), si è sempre ritenuta rivolta contro Pompeo, Cesare e Crasso. Varrone, uomo d'ordine — l'ordine inteso sempre alla maniera solita dei conservatori — non vedeva malvolentieri il pugno forte che potesse salvare Roma democratica dalla corruzione e dalla dissolutezza. Nel triumvirato vede «un'esperienza necessaria per ripristinare l'ordine morale» (p. 84). Ma, vedi caso, anche qui fa capolino l'ipocrita, che, pur tuonando contro il lusso, lo sperpero, la prodigalità, tuttavia «dato che non si potevano correggere i costumi romani... era ben deciso a sfruttare la china che prendevano le cose» (p. 91). E si adatta anche alla nuova economia agricola e cerca di coltivare le cose dalle quali può ricavare un utile maggiore. E se sua zia ricavava solo dai tordi cinquantamila sesterzi all'anno (Varro *de re r.* 3. 3. 14-15), egli si mette ad allevare tordi e costruisce a Cassino un'uccelliera modello che superi quelle di Strabone e di Lucullo.

Durante la guerra civile tra Cesare e Pompeo, l'atteggiamento di Varrone è quello dell'uomo moderato e prudente che suo malgrado viene trascinato

dagli avvenimenti. In un primo momento la sua condotta è ambigua, ma appena gli giunge la notizia della vittoria di Afranio e Petreio ad Ilerda contro i Cesariani, Varrone, luogotenente di Pompeo nella Spagna Ulteriore, si dichiara apertamente dalla parte di Pompeo e si mostra a tal punto zelante nei confronti del presunto futuro vincitore, che non esita a pronunciare discorsi ingiuriosi all'indirizzo di Cesare (cfr. *Caes. B. C.* 2. 18). Ma le sorti si capovolgono e Varrone consegna allora a Cesare la sua legione e tutto quanto è in suo potere. In fondo Cesare rappresenta ormai, in un certo modo, l'ordine e la legge e Varrone, nella sua qualità di funzionario di una magistratura provinciale, passa le consegne a Cesare vincitore. Tornato cittadino privato può seguire il suo partito e ricongiungersi a Pompeo. Come uomo di parte Varrone potrà essere criticato, come uomo d'ordine può, invece, essere giustificato. Ma, a questo proposito, non posso condividere il parere del Della Corte, che, in un parallelo tra l'atteggiamento di Catone e di Varrone, dice: « Ben diverso da un Catone, che, pur di salvare gli ordinamenti repubblicani è disposto a sollevare le popolazioni delle contrade attraverso le quali passa, a infiammare gli spiriti di un odio che, per essere anticesariano, finisce per risolversi in odio antiromano, Varrone ama più Roma che la sua stessa dignità » (p. 126). Ora io vedo nell'atteggiamento di Varrone non tanto l'amore per Roma, quanto l'amore per se stesso e direi che abdica alla sua stessa dignità per istinto di conservazione. In fondo tutto il suo atteggiamento rivela il calcolo e, infatti, si regola in modo tale che nulla potrebbe essergli rimproverato né da Pompeo né da Cesare.

Dopo Farsalo Varrone, dichiarato proscritto, dovette vivere alla macchia, braccato da Antonio. Ma Cesare intimò la restituzione dei beni a Varrone

e lo nominò anzi bibliotecario della costituenda biblioteca pubblica. Non per nulla, proprio in quei giorni, Varrone gli aveva dedicato le « Antichità divine », quell'opera con la quale consegnava « a Cesare il documento della sua ipocrisia religiosa » (p. 139). In essa si fa promotore di una religione « di cui l'uomo di stato si deve servire per poter meglio comandare ad un popolo » (p. 139). Varrone viene meno alle sue convinzioni religiose e, insieme con esse, abbandona la linea di condotta fino allora seguita, uscendo definitivamente fuori della schiera dei pompeiani. Le questioni sulle convinzioni religiose di Varrone e gli influssi del punto di vista varroniano sulle opere religiose di Cicerone sono con acutezza indagati dal Della Corte, che ha aperto veramente, con la novità delle sue conclusioni, orizzonti nuovi all'indagine degli studiosi che vogliano approfondire i problemi religiosi connessi con la dittatura di Cesare, teorizzati da Varrone secondo un metodo che sarà valido per tutta la durata dell'impero.

Ci siamo limitati, in questa presentazione, ad accennare a quella parte del saggio che più riguarda l'uomo, i suoi atteggiamenti, le sue qualità morali, perchè il Della Corte, nel tratteggiare la figura di Varrone, ha toccato problemi vivi ancora oggi. I giudizi del Della Corte sono validi per tutti i tempi, e gli uomini come Varrone sono sempre presenti allorchè profondi cambiamenti mettono a soqquadro gli ordinamenti, le leggi, le cose di questo mondo.

Ma il saggio non si limita a questo. Già nel corso della prima parte vi sono ampie e scrupolose valutazioni delle opere di Varrone poeta ed erudito (si veda, p. es., tutto il cap. XV: « Lo spirito enciclopedico »), termine di indagini alle quali il Della Corte non era nuovo (si vedano, p. es., *La filologia dalle origini a Varrone*, Torino 1937;

La poesia di Varrone Reatino ricostituita in «Memorie della R. Acc. delle Scienze di Torino», 1937-38; *Enciclopedisti latini*, Genova 1946), ma che qui acquistano sapore di maturazione e di ordine. La seconda parte del saggio è composta di tre appendici, di carattere strettamente tecnico, condotta con severità e serietà filologica e tratta i seguenti argomenti: Il catalogo delle opere varroniane, La nuova *lex Brunn* sugli indici di Plinio, La *lex Lindsay* e i frammenti di Varrone. Segue un *Index nominum* ed un *Index locorum*.

AGOSTINO PASTORINO

LUIGI MALAGOLI, *Lo stile del Duecento*, Pisa, Libreria Goliardica, ed. 1956.

In questo recente libro del Malagoli non si studia la poesia di singoli autori, se non di passata, ma piuttosto la fisionomia comune riconoscibile nello stile delle prose e delle poesie del Duecento, la cui più vistosa caratteristica è la prevalenza della costruzione coordinata rispetto alla subordinata. Cioè l'esatto capovolgimento dello stile del latino classico: e come ci si arriva? Appunto nei primi capitoli il Malagoli, escluso l'influsso diretto del linguaggio parlato (tesi di origine romantica), studia la letteratura latina del medioevo per dimostrare come in essa ci fossero «molteplici e ricorrenti manifestazioni» di paratassi. Affiancandosi in questo modo con gli studiosi che accettano di partire dal latino per intendere le letterature romanze, egli fa un lungo e approfondito esame del latino medioevale mettendo in rilievo come dalla *segmentazione* del periodo, che «è il punto d'approdo e l'insegna del latino medioevale» derivi il carattere fondamentale dello stile volgare.

Naturalmente c'è un profondo ri-

volgimento e rinnovamento spirituale alla base della trasformazione del latino classico: quello recato dallo spirito cristiano. «E quanto più il mondo esterno tende a farsi privo di organismo, per questo rifuggir dell'anima al suo interno, tanto più le cose urgono col loro carattere sensibile di fronte all'anima; scompare la mediazione logica tra l'io e la realtà e scompare il combaciarsi di quello con questa; e nel divario che si apre, la realtà si colloca su un unico piano e s'accende sensibilmente per infiniti frammenti». Ecco quindi come avviene che «i momenti della prosa mediolatina... (cioè) il moto diviso dello stile, il ritmo teso e imperativo, la delibazione in superficie delle cose, si ritrovano intatti nella nostra prosa volgare del '200». Così, dai primi fino agli ultimi secoli del medioevo, il Malagoli ci indica un panorama amplissimo, e fa una diligente dissamina delle sue varie parti — fino alla poesia latina e a quella volgare — in cui predomina lo stile segmentato.

Altra caratteristica dell'espressione medioevale è la *reductio ad unum*, la tendenza a sfociare «nell'inno, che è concentramento dei vari sentimenti in un punto. E qui l'A. porta ad esempio inni di S. Ambrogio, di Ennodio, di Venanzio. E accanto alla *reductio ad unum* anche la tendenza «all'accentuazione sensibile della rappresentazione», poichè «la poesia medioevale è ricca di quadri ove intenso è il sentimento della natura e le note son limpide e forti». A tale risultato contribuisce anche lo spirito mistico, per es. nelle prose e nei *Carmina* di S. Pier Damiani: «Lo spirito del mistico è tutto presente a se stesso in un unico tono: l'ammirazione, l'estasi, l'esaltazione. l'invettiva fan capo a un unico punto, l'assoluta soggezione a Dio che tutto governa; e quanto più il suo sentimento si accentua, tanto più questo punto si fa intenso e affocato; e in grazia di esso diviene più acceso il senso

della realtà esteriore, cresce la percezione sensibile (luci, colori, natura) delle cose. Ecco perchè, dove il sentimento dell'uno è più violento, l'espressione più si sensualizza. Tale è la genesi del sensualismo dei mistici ».

Gli ultimi tre capitoli son dedicati a Jacopone da Todi, ai Siciliani, a Guittone e i guittoniani. E qui si fa molto più conto, com'è naturale, dei valori poetici; e molte pagine sono di critica individualizzante. I giudizi che dà l'A. non differiscono gran che da quelli tradizionali, ma la via per formularli è sempre quella della critica stilistica che impegna a un esame, per es., del ritmo sostantivatore e dell'uso dell'aggettivo in Jacopone, o della fusione dei due motivi della poesia siciliana cioè « il rappresentar forte e diviso e, in secondo piano, il rappresentar fluido », nella canzone di Giacomino Pugliese « *Morte, perchè m'ài fatta sì gran guerra* ».

« La nostra poesia del '200 è un panorama molteplice, qua vivido, là oscuro, tenuto insieme da fili comuni ». E' soprattutto su questi *fili comuni* che, attraverso una lente d'ingrandimento, il Malagoli ha proiettato la vivida luce del suo intelletto amoroso e paziente

PAOLO MARLETTA

GIOVANNI DI PAGOLO MORELLI, *Ricordi*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1956.

Questo libro di « ricordi » di Giovanni di Pagolo Morelli fu scritto, come dice il Branca nella lucida e puntualizzante prefazione, « fra il più opulento e maturo autunno del Medioevo e il più acerbo e inquieto affermarsi della civiltà umanistica ». A prima vista sembra una cronaca (e come tale, infatti, fu pubblicata da Tomaso Buonaventuri nel 1718) ma un'attenta lettura rivela che gli interessi dello scrittore sono diversissimi, cioè politici economici cul-

turali spirituali, e si sovrappongono ai fatti narrati, costituendo il vero scopo del libro. Vero è che il Morelli dichiara di scrivere « per esempio de' miei fanciulli e non per uomini, chè ciascuno e' ne vedrebbe molto più di me », ma lo scopo pedagogico viene superato ben presto, ogni volta cioè che l'autore impegna a commentare gli avvenimenti politici e quelli della sua vita privata: e lo fa con tanta acutezza e con tanta entusiastica passione da darci la sensazione d'una vera interpretazione di fatti e di sentimenti umani. Basterebbe, a riprova di quanto s'è detto, leggere le pagine in cui si descrive la peste del 1348 o quelle della guerra di Pisa o quelle dolorose sulla morte del figlio Alberto. Ma, anche a voler prescindere da ogni altra intrinseca qualità, l'importanza principale dei libri di ricordi domestici sta nel fatto che essi permettono la ricostruzione di un ambiente e di tutto un mondo, in una determinata epoca storica, in modo da illuminarci sulla civiltà di un popolo e consentirci il profondo intendimento degli stessi fatti storici e dei fenomeni letterari. Proprio il Branca ci ha dimostrato che non si può comprendere e penetrare in tutti i suoi significati il *Decameron* se non si conoscono gli ambienti in cui visse il Boccaccio e se non si scopre il mondo reale che fa da sfondo alle sue novelle: ebbene, i modesti libri di « ricordi » valgono alla ricostruzione dell'ambiente, e dunque sono preziosi per lo storico e per il critico letterario.

Giovanni Morelli ci trasporta nella Firenze della fine del Trecento e dei primi anni del Quattrocento: fu, quello, un periodo assai contrastato della storia fiorentina, e sconvolto, come dice il Branca, « da luci balenanti e da ombre livide, da nostalgie grandiose e da trasalimenti angosciosi, da odi tenaci e da ambizioni sproporzionate, da esosità immani e da slanci entusiastici, fino alle illusioni profetiche e alle commozioni savonaroliane ». Eppure, in mezzo al

contrasto delle passioni civili e tra le preoccupazioni quotidiane dell'amministrazione familiare, le antiche famiglie fiorentine, come quella del Morelli, rimanevano saldamente attaccate ai vincoli della tradizione e al sostegno di una fede morale che ha come fondamento la famiglia. Col tramonto del libero Comune (di cui si descrive l'estremo anelito, che fu costituito dal tumulto dei « ciompi », tramonta anche la spregiudicatezza e l'ardimento degli uomini di affari, finisce lo slancio europeo degli Acciaiuoli e dei Bardi: quelli che furono i banchieri dei re si arroccano in posizioni più modeste e più sicure, ma continua il culto della patria e della famiglia, per cui la vita civile dell'uomo comune acquista un carattere di intimità che agevola una più profonda meditazione dei valori umani e divini. La trattatistica moraleggiante, da Paolo da Certaldo e da Bartolomeo da S. Concordio fino a L. B. Alberti, non è ignota agli autori di « ricordi », siano essi mercanti o uomini politici o artigiani, sicchè due conseguenze si possono trarre da questa constatazione e precisamente quella della diffusione della cultura, e quella della continuità del pensiero medievale che si svolge verso la nuova poetica rinascimentale. Si sa, e tutti i critici lo ripetono, che questi « ricordi »

sono scritti in uno stile discorsivo e comune, talvolta anche troppo realistico, ciò che per taluni toglierebbe valore letterario e poetico all'opera, degradandola al ruolo di semplice documento. Eppure ciò non è sempre vero, perchè la personalità dello scrittore spicca talvolta vivacissima e la varietà del racconto risulta dalla stessa varietà della vita umana, per cui ogni giorno ha la sua fatica e la sua pena, le sue gioie e i suoi dolori. Ricordiamo, per citare soltanto un esempio, gli episodi di vita familiare narrati con mirabile vivacità, in un alogno di poesia, da Bernardo Machiavelli (Le Monnier, 1954), e l'amore con cui Giovanni Morelli descrive la sua Firenze, o il dolore con cui piange e prega per la morte del figlio, o la passione con cui narra determinati avvenimenti storici. Tutto ciò ha capito benissimo il Branca il quale ha saputo cogliere, con finissimo intuito e con squisita sensibilità, le più delicate sfumature di questo libro, facendolo apparire come un romanzo d'anima e come l'espressione più genuina d'un ambiente. Così intesa la critica può riuscire davvero a farci rivivere un mondo lontano e scomparso, e a carpire i segreti della vita e del pensiero, cioè dell'arte.

CARMELO MUSUMARRA

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania.
Finito di stampare il 30-3-1957 nella Tip. dell'UNIVERSITA' DI CATANIA.

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303.

PUBBLICAZIONI DELLA BIBLIOTECA
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- 1) S. BOTTARI: L'architettura della Contea (esaurito)
- 2) C. MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani . . . L. 1200
- 3) B. PANVINI: Giraldo di Bornelh . . . » 1200
- 4) S. BOTTARI: Il Maestro di S. Martino (esaurito)
- 5) G. FASOLI: Cronache medioevali di Sicilia . . . » 1000
- 6) G. AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . » 800
- 7) L. BELFIORE: La Basilica di Murgò . . . » 1000
- 8) G. PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano . . . » 800
- 9) A. PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . » 1500
- 10) G. NATALI: Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . » 800
- 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. Branciforti . . . » 1500
- 12) R. M. RUGGIERI, Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano . . . » 600
- 13) B. PANVINI, Il ritmo cassinese . . . » 400